



Note de synthèse pour l'Habilitation à diriger des recherches, L'intime, l'Histoire, l'écriture

Carine Trevisan

► To cite this version:

Carine Trevisan. Note de synthèse pour l'Habilitation à diriger des recherches, L'intime, l'Histoire, l'écriture. Littératures. Université paris diderot, 2006. tel-01388138

HAL Id: tel-01388138

<https://hal.science/tel-01388138>

Submitted on 26 Oct 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

PAGE DE GARDE

CARINE TREVISAN

**NOTE DE SYNTHESE EN VUE DE L'HABILITATION A
DIRIGER DES RECHERCHES**

**UNIVERSITE PARIS 7
SOUTENUE LE 1^{ER} JUILLET 2006**

**JURY : JULIA KRISTEVA, JEAN DELABROY, STEPHANE
AUDOIN-ROUZEAU, LAURENT JENNY, FRANCIS MARMANDE**

L'INTIME, L'HISTOIRE, L'ECRITURE

SOMMAIRE

Introduction : L'intime, l'Histoire, l'écriture	p. 2
I. Genèse de la recherche	p. 3
II. Autour du survivant	p. 14

III. La littérature à l'épreuve du deuil de guerre	p. 22
IV. Une approche interdisciplinaire du deuil de guerre	p. 35
V. La relation d'expérience	p. 40
VI. Paroles des confins	p. 50
VII. Textes-ambassadeurs	p. 59
Conclusion	p. 62
Perspectives : Filiation/transmission	p. 64

L'INTIME, L'HISTOIRE, L'ÉCRITURE

J'ai pris le parti de donner à la note de synthèse qui suit une allure d'autobiographie intellectuelle. J'ai suivi une démarche chronologique — sans exclure des regroupements faisant entorse à la simple succession — parce que l'enchaînement de mes travaux, de mes intérêts, me paraît obéir à une cohérence s'inscrivant dans le temps.

Ces travaux se situent à la limite de l'Histoire, de l'anthropologie, de la psychanalyse et de la littérature. Ils sont animés par le souci de « faire parler les silences de l'Histoire », pour reprendre la célèbre expression de Michelet¹, et s'intéressent aux points sur lesquels l'Histoire est souvent restée muette : sur les individus, sur leurs émotions, sur leur vie intérieure. J'ai tenté de recueillir et d'étudier les traces écrites, parfois infimes, parce que souvent empêchées, laissées par des sujets exposés à des situations historiques ou sociales de violence extrême. Ces traces ont parfois une appartenance incertaine à la littérature, et pourtant, il m'a semblé que, face à cette violence, elles mobilisaient des ressources inédites de la parole, du langage, et un certain rapport à la culture, ressources qui sont comme une façon de résister à la menace d'anéantissement physique ou psychique.

¹ « L'héroïsme de l'esprit », *Œuvres complètes* IV, Paris, Flammarion, 1974, p. 34.

GENÈSE DE LA RECHERCHE

Alors que je n'étais qu'une jeune étudiante hésitant entre divers sujets de recherche, Guy Rosa, dont je suivais un cours de Licence, m'a proposé non de faire une maîtrise traditionnelle, mais de me consacrer à l'édition critique de textes.

Il s'agissait d'exhumer et d'annoter la première version de *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, texte produit dans des conditions très particulières : rédigé en exil, à partir d'archives écrites (mémoires, lettres, carnets) mais surtout des récits oraux que Hugo faisait de sa vie à son épouse. Ce texte fut modifié par les interventions de deux autres auteurs (Auguste Vacquerie² et Charles Hugo), d'Adèle Hugo elle-même, modifications allant toutes dans le sens d'une aseptisation, d'une élévation, voire d'une idéalisation : gommage du détail concret de l'intimité, de scènes ou de comportements considérés comme inconvenants, enfin de tout ce qui pouvait rappeler l'appartenance du grand homme à une commune humanité. Il fut publié (après cinq versions, soit 2500 pages), en 1863 chez Lacroix, sans nom d'auteur, sous le titre *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*.

Mon travail consistait non seulement à rétablir la première version, mais aussi, suivant les principes de la nouvelle édition, à inclure des ajouts ultérieurs lorsqu'ils complétaient une information lacunaire ou paraissaient intéressants. Une relative liberté était ainsi laissée à chacun des chercheurs qui

² Beau-frère de Léopoldine Hugo.

ont contribué à l'entreprise³, et l'aridité du travail de copiste se trouvait atténuée par le sentiment d'œuvrer à une nouvelle version, la plus riche possible⁴, de ce manuscrit longtemps considéré par les rares érudits qui en connaissaient l'existence comme une simple réserve de matériaux biographiques inédits.

Ce travail m'a permis d'entrer en relation avec un texte non comme avec un objet achevé, une œuvre, à interpréter, mais de le considérer comme un mouvement ; de m'intéresser moins à l'état final du texte qu'à ce qui a donné impulsion à l'acte d'écrire. Cette incitation semblait, du moins dans ce cas, plus visible dans l'état natif du manuscrit⁵ que dans sa forme définitive. J'ai également découvert ici une écriture « brute », parfois maladroite, parfois laborieuse, répétitive, écriture tâtonnante de non-écrivain : « Je ne suis pas un écrivain »⁶ ; « moi chétive, dans le cerveau de laquelle peu d'idées s'aventurent » (115) ; « Pour faire le fac-similé d'un caractère, il faut pouvoir. Une simple empreinte demande encore un certain savoir-faire, que je n'ai

³ Evelyne Blewer, Sheila Gaudon, Jean Gaudon, Gabrielle Chamarat-Maladain, Jean-Claude Nabet, Guy Rosa, Anne Ubersfeld et moi-même (l'entreprise fut dirigée par A. Ubersfeld et G. Rosa).

⁴ La démarche restait empirique ; elle n'avait pas la rigueur des éditions soucieuses d'établir précisément la genèse d'un texte. Ainsi, les formules raturées n'ont pas été systématiquement retranscrites.

⁵ Adèle confie dans une lettre d'avril 1852 qu'elle a envie d'écrire une « histoire intime » de la carrière politique et littéraire de son mari (Victor Hugo, *Œuvres complètes*, tome VIII, Paris, Club français du livre, 1968, p. 996), et en deçà de ce souci, d'essayer de rendre ce qui vient à la tête d'une femme, pour reprendre sa propre expression : « Pourquoi les femmes n'essayeraient-elles pas de rendre l'idée qui leur vient en tête ? », *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, Paris, Plon, coll. « Les Mémoires », 1985, p. 115. Enfin, elle cherche avant tout à livrer des matériaux à ceux qui auront le talent dont elle pense qu'il lui manque pour écrire une biographie de son mari.

⁶ Lettre du 7 mars 1855 à Mme Paul Meurice, *Victor Hugo raconté...*, *op. cit.*, p. 725. Dans la suite des citations, nous indiquerons la page entre parenthèses.

pas » (218)⁷, écrit ainsi Adèle Hugo. Simultanément, on peut repérer, malgré ces maladresses, l'émergence d'une voix propre

Les conditions de la production de ce texte présentaient également un intérêt : l'exil à Jersey puis à Guernesey, considéré comme une forme de réclusion, dont Adèle Hugo espérait se libérer par l'écriture, par l'activité de son imagination (lorsqu'elle tente d'entrer, par exemple, dans la vie intérieure des personnages qu'elle évoque, notamment la mère de Hugo) et par celle de sa mémoire. Elle semble trouver, autant que Hugo, un « bien-être » (180), un plaisir à raviver « ces premières émotions » (180) de la vie — la part accordée à l'enfance dans ce récit est la plus importante (trois parties sur cinq) —, et à les raconter sous une forme romanesque⁸. Un autre point qui a également orienté mes travaux ultérieurs est l'indistinction générique du livre (entre biographie, témoignage et autobiographie), l'invention étrange d'un témoin qui n'était pas présent lors des événements relatés et qui « se conduit comme un historien »⁹.

Ce travail d'édition s'est poursuivi en D.E.A., où il a pris une ampleur parfois désarmante. Il s'agissait, dans le cadre d'une réédition des *Œuvres complètes* de Victor Hugo chez Laffont, d'établir une nouvelle édition de *Choses vues*, modifiant celle de Hubert Juin (1972), qui, après bien d'autres, restait contestable. Je me suis retrouvée face à de volumineux recueils d'archives, devant décider ce qui, de l'impressionnante masse de notes et textes accumulée

⁷ Ce manque de considération pour sa propre écriture sera relayé par d'autres (anonymes) : en tête des manuscrits d'Adèle, Hugo inscrit cette note : « Manuscrits de ma femme qu'on allait brûler et que j'ai retirés du feu. 8 mars 1867 ».

⁸ Florence Naugrette, Actes du colloque *Hugo et le romanesque*, université d'Amiens, Centre d'études du roman et du romanesque, Minard, série « Etudes romanesques », n° 9, Paris, Caen, 2005.

⁹ Philippe Lejeune, « Biographie, témoignage, autobiographie : le cas de *Victor Hugo raconté* », *Je est un autre*, Paris, Le Seuil, 1980.

par Hugo sur l'histoire et le monde contemporain, faisait partie, soit de travaux préparatoires à ses romans (*Les Misérables*, notamment), et qu'il n'aurait sans doute jamais souhaité voir paraître en l'état, soit de ce texte en maturation, pour lequel nous avons finalement retenu le titre, pour la partie qui m'incombait, « Le Temps présent » (titre le plus fréquemment employé par Hugo), et que Hugo n'a pas publié de son vivant. J'ai été constamment soutenue, dans ce travail de mineur de fond, par l'équipe du Groupe de recherche interuniversitaire sur Victor Hugo et je dois beaucoup à l'immense perspicacité de Jacques Seebacher et Guy Rosa.

Je suis ainsi entrée dans l'œuvre de Hugo par une voie tout à fait marginale : non par l'étude des « grands textes » publiés mais par le lent recopiage de fragments, où ma seule intervention (outre des notes explicatives) était la tentative, quasi archéologique, de reconstituer des textes mutilés, d'augmenter ce qui était déjà publié d'inédits (prenant ainsi conscience que les limites de certains textes sont parfois difficilement assignables). Si, pour reprendre les termes d'Arlette Farge, il s'agit là d'un « geste artisan, [...] peu rentable, où l'on recopie les textes, morceaux après morceaux, sans en transformer ni la forme ni l'orthographe, ni même la ponctuation. Sans trop même y penser »¹⁰, en réalité, ce travail m'a initiée à un certain mode d'appropriation d'une œuvre, mode apparemment très passif mais qui permet de s'imprégner durablement des phrases, des rythmes d'une écriture, surtout du déploiement aléatoire d'une pensée.

Cet exercice contraint, où l'on doit mettre en suspens sa propre pensée et ses propres attentes, pour atteindre et reproduire au mieux l'intention de l'autre, a été, là aussi, d'une grande fécondité pour mes recherches ultérieures. J'ai considéré, dès lors, que des travaux de recherche valaient souvent autant,

sinon plus, par la documentation qu'ils apportaient (exhumation de textes naufragés de l'édition ou d'écrits peu lus ; lutte contre le risque de disparition qui menace les écrits) que par l'interprétation qu'on pouvait en faire, même s'il va de soi que le choix de textes qu'on réédite suppose une prise de position préalable sur leur intérêt. J'ai également appris à être une lectrice patiente, à faire confiance aux textes les plus apparemment dénués de tout souci d'élaboration littéraire mais qui comportent presque toujours des détails, des phrases, des idées saillantes, et qui atteignent parfois la littérature à leur insu.

Occupée par les exigences du travail de copiste, peu de temps m'était laissé pour penser vraiment aux textes que j'établissais, tout en « y pensant continûment », pour reprendre toujours une expression d'Arlette Farge. En effet, il se trouve que ces textes touchaient à des objets qui commençaient à me préoccuper et m'habitent toujours aujourd'hui.

Ainsi, les chapitres du *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo* dont j'avais la responsabilité étaient inclus dans des parties évoquant une série d'expériences génératrices d'effroi : Hugo enfant voyage, dans des conditions très précaires (où le risque de mort est toujours présent) en Italie (1807-1808), puis dans l'Espagne en guerre (1811-1812), dans l'espoir de retrouver un père qu'il n'a presque jamais vu, et la peur constante d'être séparé de sa mère. Le récit est ponctué de visions d'une rare violence : spectacles, en Italie, de « têtes coupées déjà desséchées ou saignant encore, de bras et de mains cloués à d'autres arbres » (123)¹¹ et, en Espagne (l'enfant avait alors à peine dix ans), découvertes de scènes à la Goya, montrant l'horreur des traces de la guerre de conquête et de la répression : vandalisme des soldats français, qui ont réduit le

¹⁰ *Le Goût de l'archive*, Paris, Points/Histoire, 1997, p. 25.

¹¹ Il s'agit de corps de « tueurs des grandes routes », ainsi exposés dans une fonction de dissuasion.

tombeau du Cid à l'état de ruine ; actes de barbarie : « Quand un Français tombait aux mains d'une de ces bandes, elle le coupait en deux, ou bien le rôtiissait vivant » (186) ; vision d'un échafaud et du condamné qu'on allait garrotter. Enfin, « Victor Hugo raconte qu'il vit à la porte de Ségovie une croix qui pouvait bien avoir cent pieds de haut. Au-dessus de l'embranchement de la croix était une tête, dessous un tronc, aux quatre extrémités de la croix les quatre membres d'un corps. Ce corps était celui du neveu de Mina que les Français avaient ainsi dépecé tout vivant. Le sang coulait encore [...]. L'auteur d'*Hernani*, qui racontait lui-même ce sombre incident de son enfance, disait en terminant ce récit : « cette terrible apparition m'a longtemps poursuivi et à l'heure qu'il est, je l'ai encore présente. » » (186-187).

La découverte enfantine d'un monde parfois lumineux (Hugo témoigne auprès d'Adèle du souvenir heureux qu'il a gardé de la beauté de certaines villes italiennes et espagnoles, de ses premiers émois érotiques en Espagne) s'assombrit par la prise de conscience de l'inquiétante sauvagerie des adultes, que ce soit dans la répression de la criminalité ou dans les actes de guerre. Ces textes donnent la curiosité de retrouver le monde tel qu'il est vu par ceux qui ne le comprennent ou ne le dominent pas.

Le Temps présent, lui, s'offre comme un recueil de textes d'aspect disparate (simples notations, descriptions, discours rapportés, petits récits proches de la nouvelle, récits de rêve, aphorismes, méditations...), inassimilable à aucun genre constitué (ni mémoires, ni chronique, ni journal intime), qui inaugure un mode inédit d'appréhension des réalités de l'histoire passée ou des temps immédiats. Ce qui retient avant tout l'attention de l'auteur, ce sont des détails apparemment dérisoires, mais estimés comme rares et curieux et qu'il importe, selon lui, de recueillir. Ainsi, la scène de l'arrestation de Louis XVI à Varennes : Hugo décrit longuement le décor de

l'auberge où le roi dînait. Le texte se conclut sur ce détail étrange : « Au moment où la porte s'ouvrit brusquement et où la foule armée de torches et de piques fit irruption dans la salle, le roi avait la main sur la bouteille posée à sa droite comme quelqu'un qui va se verser à boire, et il demeura quelque temps dans cette attitude. »¹² Ainsi, également, la description, méticuleuse, du « chiffon de papier » déclarant l'avènement de la Seconde République en février 1848 qui vaut, tout autant que le texte même de la déclaration, comme interprétation de ce moment historique : « j'ai tenu dans mes mains cette pièce, cette feuille sordide, maculée, tachée d'encre, qu'un insurgé emporta et alla livrer à la foule furieuse et ravie. La fièvre du moment est encore empreinte sur ce papier, et y palpite. Les mots, jetés avec emportement, sont à peine formés. »¹³ L'auteur collecte ce qui, considéré en son temps comme insignifiant, était voué à être définitivement perdu. Il promeut l'importance du détail comme trait pertinent d'une époque, détail qui risque d'être négligé. Elles « sont destinées à dire ce que les journaux ne disent pas »¹⁴ écrit-il à propos des notes qu'il recueille sur le procès de Joseph Henry. Enfin, le document joue ici le rôle de symptôme ou de stigmatisme d'une époque.

N'apparaissent ici que les réactions immédiates face aux événements, et si Hugo tente parfois de surplomber ceux-ci en une série de réflexions, il ne les soumet à aucun *a priori* interprétatif. Cette attitude permet une extraordinaire disponibilité, une vision ouverte à toutes les sollicitations — ainsi le relevé, incongru, quasi surréaliste, auprès de la maison du régicide Fieschi, de cette

¹² *Choses vues*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1987, p. 769. Il s'agit très probablement non d'un témoignage indirect mais de la description d'une gravure. Le suspens du geste du roi renvoie à la façon dont Hugo a d'appréhender le détail : chose qui reste en suspens dans son esprit, dans l'attente d'une interprétation.

¹³ *Ibid.*, p. 1012.

¹⁴ *Ibid.*, p. 897.

inscription : « Le rendez-vous de la Gaité est même boulevard, n° 40 »¹⁵. Surtout, Hugo se refuse à réduire la multiplicité des angles sous lesquels ce qu'il voit peut être interprété. Pendant les émeutes de juin 1848, si son réflexe antipopulaire se manifeste avec violence, il perçoit néanmoins l'horreur de cette « guerre » :

« Une femme parut sur la crête de la barricade, une femme jeune, belle, échevelée, terrible. Cette femme, qui était une fille publique, releva sa robe jusqu'à la ceinture et cria aux gardes nationaux, dans cette affreuse langue de lupanar qu'on est toujours forcé de traduire : « Lâches, tirez, si vous l'osez, sur le ventre d'une femme ! ».

Ici la chose devient effroyable. La garde nationale n'hésita pas. Un feu de peloton renversa la misérable. Elle tomba en poussant un grand cri. Il y eut un silence d'horreur dans la barricade et parmi les assaillants. »

Ses incertitudes même, l'acuité de sa vision, en font un témoin exceptionnel.

Surtout, évoquant son *Journal de ce que j'apprends chaque jour*, il note qu'il cherche à tenir le registre « de la partie de l'esprit qui peut s'accroître par ce qui arrive du dehors », tout en précisant que l'émotion est ici fondamentale : « Comment écrire froidement chaque jour ce qu'on a appris ou cru apprendre ? Cela, à travers les émotions, les passions, les affaires, les ennuis, les catastrophes, les événements, la vie ? D'ailleurs, être ému, c'est apprendre. Il est impossible quand on écrit tous les jours, de faire autre chose que de noter chemin faisant ce qui vient vous toucher. »¹⁶ Cette émotion se communique au lecteur tout au long des pages du *Temps présent*. Elle témoigne de l'ébranlement intime du témoin face à la chose vue. Notons enfin que la prétention littéraire des textes du *Temps présent* reste problématique (malgré

¹⁵ *Ibid.*, p. 826.

¹⁶ *Ibid.*, p. 1418.

l'étrange beauté de nombre d'entre eux) : il s'agit ici de ressaisir l'expérience dans ses effets les plus intimes¹⁷.

Ces premières recherches ont été décisives pour la suite de mes travaux. D'un point de vue méthodologique, elles m'ont initiée à la *lectio difficilior*. Elles m'ont rendu attentive à des écrits qui n'avaient pas d'abord pour souci de faire œuvre mais qui tentaient de mettre en mots des expériences limites, touchant à la violence historique ou sociale. Enfin, elles m'ont permis de circonscrire un objet, des questions, que je n'ai cessé de poser, depuis, aux textes ultérieurs que j'étudiais :

— Jusqu'à quel point l'intimité d'un individu est-elle atteinte par l'Histoire collective ? Jusqu'à quel point peut-il voir sa biographie « confisquée », et perdre la sensation de son « importance personnelle », pour reprendre les termes d'Ossip Mandelstam¹⁸ ?

— Comment les textes évoquent-ils ces intrusions de l'Histoire dans la vie privée, ou du moins, en désignent-ils les traces, dans leurs marges, leurs non-dits ? Quelles sont les formes qui sont ici mobilisées ? Ces écrits sont en effet

¹⁷ Je reprends l'expression de Gabrielle Chamarat-Malandain, « Un regard à double voix. Victor Hugo raconté par Adèle », *Victor Hugo 3, Revue des Lettres Modernes*, 1991, pp. 43-65.

¹⁸ « Le poète sur lui-même » (Réponse à l'enquête de *Lecteurs et écrivains* : « l'écrivain soviétique et Octobre ») [1928], *La quatrième prose*, trad. fr., Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 1993, p. 65. Une étude, à laquelle j'ai l'intention de me consacrer dans de prochains travaux, peut paraître à ce titre exemplaire, celle de Charlotte Beradt, *Rêver sous le troisième Reich*, où l'auteur, qui a recueilli des récits de rêves faits en Allemagne entre 1933 et 1939, montre combien le sommeil lui-même n'est plus un abri contre l'entreprise totalitaire, le rêveur intégrant dans son rêve les menaces perçues confusément à l'état de veille. À titre d'exemple, ce récit d'une femme de ménage : « Je rêve qu'en rêve je parle russe [...] pour que [...] personne ne me comprenne si je disais quelque chose à propos de l'Etat parce que c'est interdit et que cela doit être dénoncé. » Des êtres vivaient une progressive destruction de leur subjectivité. Ces rêves témoignent des effets en profondeur opérés dans l'intimité de chacun par le totalitarisme.

d'autant plus étonnants qu'ils s'arrachent souvent à la tentation du silence. L'épreuve subie est considérée la plupart du temps comme difficile à tenir sous la dépendance de la parole : « cela ne peut se traduire en paroles humaines »¹⁹ disent ainsi nombre de combattants de 1914. Et si la mise en mots peut être un exercice vital, elle peut également raviver dangereusement le mal qu'on tente d'oublier.

— Quelles sont les fonctions de ces écrits ? Permettent-ils d'éviter l'engloutissement du détail de vies singulières dans les catastrophes collectives ? L'écriture peut-elle être considérée comme une forme de résistance à ces attaques de l'humain, une façon de ne pas être désarmé dans des situations de détresse extrême, de recréer ou de préserver une intimité menacée par l'emprise du collectif²⁰, enfin de rester virtuellement dans le monde des « normalement vivants » (l'adresse à un autre, resté intact, préservé de la violence peut être ici vitale) et de faire en sorte que quelque chose d'une communication avec ce monde demeure ?

Craignant de me disperser et soucieuse d'éviter des généralisations hâtives, j'ai décidé dans un premier temps de m'en tenir à une période historique précise, la Première Guerre mondiale. Lors de cette première guerre de masse, guerre « totale », où l'on fit l'épreuve d'un dépassement d'un seuil de violence jusque-là inédit — ce que G.L. Mosse a nommé la « brutalisation » des comportements de l'homme en guerre²¹ — et où les individus purent

¹⁹ Jean Norton Cru, *Témoins* [1929], Nancy, Presses universitaires de Nancy, coll. « Témoins et Témoignages », 1993, p. 225.

²⁰ J'ai évoqué cette question dans mon article « Lettres de guerre », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 2, avril-juin 2003.

²¹ *De la Grande Guerre au totalitarisme. La brutalisation des sociétés européennes*, trad. fr., Paris, Hachette Littératures, coll. « Histoire », 1999.

difficilement se penser en-dehors de l'Histoire, on assiste à un surgissement massif de textes de toute nature, tentant de rendre compte de cette expérience, textes qui permettent d'avoir accès précisément (sans ignorer la médiation de l'écriture) à des intimités dévastées. Enfin, l'ébranlement qu'elle a provoqué, par le nombre des morts, par l'atrocité des conditions dans lesquelles ils sont morts, se perçoit jusqu'à la fin du siècle, dans les œuvres littéraires, chez Claude Simon comme Pierre Bergounioux. Elle permet ainsi de s'interroger sur l'inscription psychique d'un événement d'une violence inédite dans une mémoire transgénérationnelle.

AUTOUR DU SURVIVANT

Pour mener de la façon la plus rigoureuse possible cette enquête sur le retentissement intime de la Grande Guerre sur les sujets qui y ont été confrontés, et sur la façon dont la littérature a pu prendre en charge ce choc, je me suis consacrée, dans mon doctorat, à l'étude de ce que l'on pourrait, en l'occurrence, nommer « un cas » : *Aurélien* d'Aragon (1944). J'ai eu la chance que le groupe de recherche du C.N.R.S. sur Aragon et Elsa Triolet m'accueille très vite en son sein, me fasse généreusement partager le savoir des spécialistes d'Aragon et me propose de collaborer à diverses publications.

Aurélien avait été beaucoup exploré par la critique aragonienne mais très peu selon l'angle sous lequel je l'envisageais. Concernant aussi bien l'auteur (même si je n'ai pas placé au centre de ma recherche l'exploration de la subjectivité personnelle de l'écrivain) que le personnage fictif, j'ai examiné l'impact de l'expérience de la guerre sur le rapport de soi à soi et sur l'appréhension du réel. Par là, j'ai tenté de relier les modalités d'écriture (troubles de la temporalité, travail sur la répétition et le *leitmotiv*, traitement spécifique de l'espace, du hasard romanesque) et l'expérience traumatique.

On peut considérer ce texte comme ce que Thibaudet nomme « roman du retour » (roman centré non sur la guerre mais sur « celui qui en est revenu »²²), et le personnage éponyme comme figure emblématique du « survivant », terme qui apparaît fréquemment dans les écrits des rescapés de la Grande Guerre, et qui désigne (à la différence du sens que lui donne par

²² *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Paris, Stock, p. 59.

exemple Elias Canetti dans *Masse et Puissance*²³) un être dont une partie de l'identité est comme restée ensevelie avec les morts. Ayant échappé, contre toute attente, à la mort de masse, le survivant a en effet fait l'expérience d'une mort virtuelle dont il garde la marque indélébile. Ainsi, enterré vif à trois reprises lors d'un combat à Couvrelles en 1918, Aragon écrira, en 1956, dans *Le Roman inachevé*, autobiographie poétique :

« Je suis mort en août mil neuf cent dix-huit sur ce coin de terroir
ça va faire pour moi bientôt trente-huit ans que tout est fini »²⁴.

Aurélien présente l'intérêt de mettre en relation explicite, pour la première fois dans l'œuvre d'Aragon, l'expérience de la guerre avec l'instabilité du sujet surréaliste des années vingt, sa dérive subjective, son indétermination (sentiment d'étrangeté devant le spectacle du « monde », perte de soi du « paysan de Paris », errance du « mauvais plaisant »). Dans le contexte d'une nouvelle guerre et de l'Occupation, Aragon rompt ainsi avec le mutisme de nombre de surréalistes qui ont été directement impliqués dans l'événement : « Nous pensions que parler de la guerre, fût-ce pour la maudire, c'était encore lui faire de la réclame. Notre silence nous semblait un moyen de *raier* la guerre »²⁵. Ou encore, cette déclaration d'André Breton : « nous ne voulions à aucun prix avoir figure d'anciens combattants [...]. Je cherchais [...] à faire

²³ *Masse et puissance*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines, 1966. Avec cette nuance que si, chez Canetti, le survivant est un être triomphant, il reste lui aussi néanmoins rivé à ce qui s'est passé, aux massacres de masse.

²⁴ « Il y avait devant la croix fichée en terre une bouteille... », *Le Roman inachevé*, [1956], Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1989, p. 70.

²⁵ Préface de 1964 à *Anicet* (roman commencé en 1918 au Chemin des Dames), *Œuvres romanesques croisées d'Aragon et Elsa Triolet*, vol. 2, Paris, Robert Laffont, 1964-1974, p. 22.

oublier comment j'avais pu être mêlé à cette aventure (la guerre, j'entends). Tout cela était une réaction à la réalité. »²⁶

Ce mutisme a pu prendre les allures d'une fascination pour le déni psychotique, où certains auteurs se projettent dans des malades qui expriment ce qu'eux-mêmes ressentent. Ainsi, ce souvenir de guerre rapporté par Breton, alors qu'il était affecté en 1916 au centre psychiatrique de la II^{ème} armée de Saint-Dizier : Breton est chargé de soigner un jeune homme qui s'exposait aux bombardements en se plaçant debout sur le parapet et dirigeait les obus du doigt. Pour ce jeune homme, qui, miraculeusement, n'avait jamais été blessé, la guerre n'était qu'un simulacre, les obus de fausses armes inoffensives. « Il soutenait aussi que les morts prélevés dans les amphithéâtres étaient amenés et distribués de nuit sur les faux champs de bataille »²⁷. Ce souvenir, sur lequel Breton revient à trois reprises en prenant étrangement en charge ce délire consistant à nier la réalité, est présenté comme décisif à la fois dans sa formation intellectuelle et dans la formulation des principes fondamentaux du surréalisme — il serait à l'origine du texte programmatique *L'Introduction au discours sur le peu de réalité*²⁸.

Pour tenter de cerner au plus près la façon dont Aragon aborde la question d'une mémoire blessée par la guerre et met en scène la dérive subjective du survivant, je me suis référée à une notion empruntée à la psychiatrie (où elle apparaît plus fréquemment que dans les écrits strictement psychanalytiques²⁹) : la dépersonnalisation. Distincte du dédoublement de la

²⁶ *Entretiens avec Francis Crémieux*, Paris, Gallimard, NRF, 1964, p. 30-31.

²⁷ *Entretiens (1913-1952)*, Paris, Gallimard, coll. « Idées » 1973, p. 56.

²⁸ J'ai développé cette analyse dans mon article « André Breton ou la puissance du négatif ». *Textuel* n° 29, *Figures de la négation*, 1995.

²⁹ Notamment ceux de Maurice Bouvet, « Dépersonnalisation et relation d'objet », *Œuvres psychanalytiques*, Paris, Payot, 1967.

personnalité, la dépersonnalisation renvoie à l'expérience vécue d'un sujet qui a un rapport perplexe avec sa propre image, ne se reconnaît que difficilement dans ses actes, et éprouve son corps comme un corps étranger. Le monde environnant est lui-même comme frappé d'irréalité : à l'altération de la conscience de soi s'ajoute un sentiment de déréalisation.

Mon intention n'étant pas de faire de la psychanalyse appliquée — et je sais gré à la directrice de mon doctorat, Julia Kristeva, de m'avoir encouragée à faire un usage « sauvage » des textes psychanalytiques —, j'ai exporté cette notion de dépersonnalisation du domaine strict de la nosographie pour l'étendre aux domaines historique et poétique, où je l'ai parfois rapprochée de celle de dépossession. De même, j'ai utilisé de façon discrète (parce qu'ils ne rendent pas toujours compte de toute la complexité de la vie intérieure du personnage du survivant) les textes de Freud ou de Ferenczi³⁰ consacrés à la névrose traumatique.

Dans cette perspective, j'ai étudié la façon dont Aragon, par le choix de formes narratives spécifiques, montre les altérations du rapport du survivant à l'espace : sentiment d'étrangeté au monde, devenu inhabitable pour celui qui revient de la guerre, impossibilité de trouver un site propre, ce qui entraîne paradoxalement une dilution dans l'environnement par difficulté de fixer des frontières entre le moi et le non-moi. J'ai également examiné comment les troubles des repères temporels dans le texte disaient la difficulté du survivant à se situer dans le temps, à donner orientation et cohérence à la succession des moments de son existence, et l'insistance obsédante de la répétition, d'un

³⁰ S. Freud, « Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort », *Essais de psychanalyse*, trad. fr., Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1981 ainsi que « Introduction à la psychanalyse des névroses de guerre », *Résultats, idées, problèmes* I, trad. fr., Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1991. S. Ferenczi, « Psychanalyse des névroses de guerre », *Psychanalyse, Œuvres complètes* III, Paris, Payot, 1974.

passé qui ne passe pas³¹, caractéristique de la mémoire névrotique du traumatisé. Enfin, j'ai tenté d'approcher ce qui, du rapport de soi à soi, avait été entamé par la guerre, et combien la notion d'identité était devenue particulièrement problématique : expérience de dissociation de la personnalité, difficulté à établir son existence par soi-même, sentiment de « n'être pas assez un, de n'être pas assez vivant, de n'être pas assez réel »³².

Ces vacillements de l'identité, ces troubles de la reconnaissance de soi, se marquent dans le roman par une importance toute particulière accordée au thème du visage — je me suis appuyée ici sur des études non seulement psychanalytiques, mais aussi esthétiques, philosophiques et anthropologiques. Ce thème trouve sa matérialisation poétique dans la fascination pour un objet énigmatique : le masque mortuaire d'une inconnue qu'on aurait retrouvée noyée dans la Seine qui connut une très grande vogue dans l'entre-deux-guerres. Ce visage est confondu avec celui de Bérénice, la femme vivante avec laquelle Aurélien vit un amour dans la séparation. Cette assimilation identifie la vivante à la morte et alimente les rêveries funèbres du survivant. Mais ce masque, « où le sourire reprend au-delà de la douleur », et où sont conservés les traits du visage, joue paradoxalement le rôle d'un écran contre la mort. Il conjure l'un des souvenirs les plus insoutenables du survivant : la décomposition en plein air d'un cadavre pris dans les barbelés. Cette fiction d'une conservation du visage vient également comme apaiser le premier souvenir de guerre d'Aragon qui apparaît dans le cycle du *Monde réel* :

³¹ J'ai également étudié cette question dans mon article « Aspects de l'intertextualité dans *Aurélien* », *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet*, n° 3, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Série « Linguistique et Sémiotique », 1991.

³² Je reprends les termes d'I. Le Gog-Diaz, « La dépersonnalisation », *Encyclopédie Médico-chirurgicale*, Paris, 37 125 A, 6-1988.

le visage d'un jeune homme atrocement défiguré par une attaque aux gaz asphyxiants³³.

J'ai donné à cette étude un titre qui peut paraître excessif. Cherchant à qualifier le désarroi consécutif à l'expérience de la guerre et la difficile inscription dans un monde hasardeux (celui des années vingt) d'un personnage dont l'identité se dérobe, je l'ai nommé un « nouveau mal du siècle ». Mais je tenais par là à insister sur l'importance de l'Histoire dans ce texte qui a longtemps été considéré avant tout uniquement comme un « roman d'amour ».

Dépassant l'étude du roman et du personnage pour interroger les intentions de l'auteur, j'ai été frappée par la déclaration d'Aragon (qui écrit ce livre dans des circonstances dramatiques : l'Occupation) : « Je n'ai peut-être jamais écrit si tranquillement quoi que ce fût »³⁴. Ce plaisir semble se confirmer par la façon dont Aragon considère ce roman comme un livre élu, un « livre de prédilection ». Il semble que, tout en appréhendant l'Histoire du siècle dans ses manifestations les plus brutales et les plus douloureuses (la Grande Guerre, la débâcle de 1940), Aragon ait réussi, par la grâce d'une prose parfois proche de la poésie (« Poème ou roman ? » s'interroge ainsi Claudel à propos d'*Aurélien*³⁵), par le plaisir aussi à exhumers, même assombrie, une lointaine image du passé personnel (celle du « merveilleux printemps » surréaliste), à défier une causalité qui va toujours dans le sens du malheur et du désastre. *Aurélien* est un roman qui à la fois dit vrai, et dénie ou suspend l'épreuve du réel. Il semble avoir ainsi la même fonction que ce « roman qui raconte

³³ *Les Cloches de Bâle, Œuvres romanesques croisées d'Aragon et Elsa Triolet*, vol. 8, *op. cit.*, p. 233.

³⁴ « Voici enfin le temps qu'il faut que je m'explique... », préface d'*Aurélien*, Paris, Folio, 1988, p. 22.

³⁵ « *Aurélien*, Poème ou roman ? », *Les Etoiles*, 15 mai 1945.

comment par le moyen des parenthèses Shéhérazade parvient à retarder de jour en jour »³⁶ l'échéance de la mort.

M'éloignant de l'œuvre d'Aragon mais désireuse d'approfondir cette enquête sur le personnage du survivant, sur la place décisive qu'il occupe dans la littérature du XXe siècle, le siècle des massacres de masse, j'ai organisé en avril 2000, en collaboration avec Anny Dayan-Rosenman, spécialiste de la littérature de la Shoah, un colloque intitulé *Le Survivant, un écrivain du XXe siècle ? Dire la mort, dire sa mort*³⁷. Dans un souci de mise en perspective, nous avons sollicité les contributions de spécialistes d'autres siècles que le XXe et d'autres disciplines que la littérature.

L'accent était mis ici sur les formes du discours du survivant, sur la façon dont il initie un rapport inquiet et troublant au langage et à l'écriture. Ainsi Brice Parain, rescapé de la Grande Guerre, affirmant qu'il ne sait plus, au retour des tranchées, ce que signifient les mots les plus simples. Ou, dans un autre contexte historique, les camps d'extermination nazis, l'écriture de Tadeusz Borowski, qui, dans *Un monde de pierre*, vise à perpétuer la cruauté de ce qui a eu lieu par la recherche de mots blessants, d'écrits singulièrement ironiques qui font délibérément violence au lecteur. Par-delà la singularité de chaque texte, il s'agissait de comprendre ce qui rassemble ces écritures et leurs enjeux : comment dire la terreur provoquée par la mort de masse, l'anéantissement programmé de groupes humains, ou enfin, par la destruction, dans les goulags, de millions d'êtres considérés comme dangereux ou indésirables ? Pour beaucoup de ces écrivains survivants, il s'agit également de donner voix à cette forme d'entre-deux de vie et de mort à laquelle ils

³⁶ « L'homme fait parenthèse », *Henri Matisse, roman*, II, Paris, Gallimard, NRF, 1971, p. 149.

³⁷ Les Actes de ce colloque ont été publiés dans *Textuel* n° 43, 2003.

appartiennent désormais. Ainsi, s'ils s'adressent aux vivants, ils offrent leurs œuvres aux morts.

Nous nous sommes enfin interrogées sur le statut que le récit du survivant a pu acquérir au XXe siècle : celui d'un nouveau rapport à l'Histoire, où non seulement les formes traditionnelles de la narration sont ébranlées, mais où l'écriture en première personne se trouve investie de nouvelles fonctions et de nouveaux enjeux, notamment parler au nom d'une collectivité muette, celle des morts. Les textes rassemblés dans ce recueil interrogent tous, sous une forme ou sous une autre, l'énigme du « rapport entre le *mourir*, le *survivre* et l'*écrire* », pour reprendre une expression de Rachel Ertel³⁸.

³⁸ « Le revenant : représenter l'irreprésentable », *Textuel* n° 43, *op. cit.*, p. 133.

LA LITTÉRATURE À L'ÉPREUVE DU DEUIL DE GUERRE

À la suite de cette enquête sur la vie intérieure du survivant, j'ai tenté d'examiner comment la littérature a pu prendre en charge ce qui restait en suspens, comme interdit, dans d'autres formes de discours, à savoir l'intensité de l'effroi et du chagrin ressentis non seulement par les combattants mais aussi par « l'arrière » face à l'expérience de la mort de masse lors de la Première Guerre mondiale. M'appuyant sur les travaux des historiens de cette guerre qui touchaient au deuil (notamment ceux d'A. Prost, de S. Audoin-Rouzeau, de J. Winter), je me suis interrogée sur les formes du deuil collectif et individuel. Ce travail touchait à l'histoire des mentalités, des représentations et de la sensibilité. Pour autant, ce sont les mots mis sur la mort et le deuil, les formes de langage qui tentent de les apprivoiser ou de les exorciser, qui étaient au centre de l'investigation. Je dois beaucoup aux nombreux échanges que j'ai pu avoir avec Stéphane Audoin-Rouzeau, qui m'a indiqué de précieuses sources et généreusement fait part de ses idées, de ses questions. Il m'a également permis d'entrer en contact avec les membres du groupe de recherche international de l'Historial de la Grande Guerre de Péronne.

Si cette collaboration avec les historiens a été possible, c'est qu'elle intervenait dans un contexte épistémologique aujourd'hui bien connu, celui du « *linguistic turn* » dans les études historiques, où l'on considère que le discours fait événement, institue une réalité et ne se contente pas de la refléter.

Première guerre où l'on meurt en masse, la Grande Guerre a posé très tôt la question de nouveaux modes de relations à inventer entre les vivants et les morts. Sa violence (notons qu'outre la « brutalisation » déjà évoquée, elle ouvre, avec le massacre des Arméniens en 1915, l'ère des génocides) a eu pour

conséquence un effondrement des pratiques et des rituels funéraires traditionnels. C'est en mettant l'accent sur le destin des corps des morts (qui sont souvent morts dans des conditions atroces : asphyxiés par les armes chimiques, déchiquetés ou littéralement pulvérisés) que j'ai abordé la question du deuil de guerre. Et ce sont des dispositifs de parole, des façons de parler, de s'adresser, des formes nouvelles où l'on peut repérer la profondeur du choc consécutif à l'expérience de la perte que j'ai tenté d'étudier.

Je me suis appuyée sur un corpus de textes qui parcourent l'ensemble du XXe siècle, accordant la même attention aux « grands » textes (ceux de Barbusse, Giono, Céline) qu'à ce que l'histoire littéraire a considéré comme production mineure et n'a pas jugé digne d'être retenu : textes oubliés, non réédités. Pour ces derniers, une inquiétude était constante, celle de la possibilité d'entendre et de faire entendre, presque un siècle après, ce dont ils étaient porteurs. Ils relèvent en effet souvent d'une rhétorique qu'on considérerait aujourd'hui comme désuète. Ils demandent une lecture suspendant les critères d'évaluation esthétique, l'attente du lecteur, son désir, lecture permettant de repérer le détail, le surgissement, imprévisible, d'une notation, d'une formulation, d'une idée qui, dans un ensemble parfois convenu, peuvent être d'une grande charge expressive et émotive.

L'hétérogénéité du corpus (œuvres littéraires mais également correspondances, journaux intimes, articles de journaux, discours, essais critiques...) s'explique par l'objet de l'investigation : tenter d'approcher au plus près ce que, face à la barbarie de cette guerre et aux nouvelles façons de mourir, chacun a pu penser, imaginer, qu'il donne une expression singulière à sa douleur ou qu'elle soit prise en charge par un discours officiel, collectif. La confrontation des textes permettait d'accentuer, de donner écho et résonance à ce qui ne se disait parfois que de façon voilée, ténue, dans chacun d'entre eux pris individuellement.

On peut, certes, faire la critique de cette démarche consistant à négliger la question de la valeur littéraire et les hiérarchies établies par l'histoire littéraire, et à accorder une importance indue à ce que les spécialistes des écrivains mentionnés peuvent considérer comme marginal dans la compréhension de l'œuvre — qui se soucie que Camus ou Barthes aient été des orphelins de guerre ? Cependant, il fallait écarter une certaine façon de faire, ce qui était ici important et pertinent étant moins le souci de « faire œuvre », que les questions, les émotions, les contraintes qui ont animé l'écriture, de recueillir, à partir de l'événement de la parole, événement parfois ténu, l'imaginaire, la pensée, les affects qui l'ont suscitée.

Contrairement au célèbre propos de Walter Benjamin (relayé, dans une certaine mesure, par Hannah Arendt³⁹) selon lequel les combattants sont revenus muets du front, et malgré l'impuissance confessée par les soldats eux-mêmes à mettre en mots ce qu'ils disent être à peu près intraduisible, malgré, enfin, la violence que beaucoup se sont imposée pour écrire, ils ont fait un immense effort pour consigner et transmettre leur expérience, ouvrant ainsi ce qu'Annette Wieviorka a nommé « l'ère du témoin »⁴⁰.

Ce qui émerge de la traversée de ces écrits est la façon dont ils viennent ébranler les fondements des discours de glorification, voire de sanctification, des morts, discours qui empruntent souvent aux genres les plus conventionnels de l'éloquence funèbre et dont les milliers de monuments aux morts dans les villages français sont comme les équivalents de pierre. Mon

³⁹ « De l'humanité dans de sombres temps », *Vies politiques*, trad. fr., Paris, Gallimard, 1974.

⁴⁰ *L'Ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

hypothèse était que deux types de pratiques et de discours, tous deux habités par la question du deuil, ont coexisté.

D'une part, du côté de ce qui touche au collectif, le voile jeté sur les corps meurtris, dissous dans l'allégorie ou l'abstraction d'un discours sur la mort plutôt que sur les morts, corps désincarnés dans une sorte de transsubstantiation de la chair en verbe. Ainsi le corps du Soldat inconnu. Il fallait un corps pour donner aux endeuillés qui n'ont pas retrouvé leurs morts une sépulture où ils pourraient se recueillir, mais ce corps est avant tout un symbole. Il est le tenant-lieu de tous les disparus mais aussi « le Soldat français », comme l'indique la plaque apposée sur le cercueil, le « Camarade », l'« Homme ». Ce corps n'est plus une chair mais un signe, un symbole qui doit immortaliser l'héroïsme et l'abnégation du soldat français.

Ainsi, le discours de commémoration des morts de la Grande Guerre, lorsqu'il n'émane pas des survivants eux-mêmes, donne souvent de la mort des combattants une représentation euphémisée. Ils commémorent l'héroïsme plus que l'horreur, les vertus civiques du sacrifice et masquent les plaies des corps meurtris en les dissolvant souvent dans l'allégorie ou l'abstraction. Ainsi rares sont les représentations de « poilus navrés » sur les monuments aux morts ; pas de « gueule cassée », visage dévasté qui est pourtant devenu le stigmatisme même de cette guerre.

Enfin, lorsqu'on ne peut plus éviter de prendre en compte les corps, l'horreur de ce qu'il en est advenu, et qu'on s'est demandé que faire de l'inconcevable masse de débris humains non identifiables qui jonchent les champs de bataille, même travail de transmutation. Rassemblés dans l'ossuaire de Douaumont, les restes des soldats sont ainsi érigés en reliques saintes, comme en témoigne le discours d'inauguration de ce monument. De même l'opulence des mémoriaux (le colossal monument de Vimy, par exemple, sur lequel sont gravés les noms de plus de onze mille Canadiens tués en France et

qui n'ont pas de sépulture connue, ou l'imposant mausolée recouvrant la célèbre tranchée des baïonnettes) paraissent en raison inverse de ce qui manque : des corps identifiés, ensevelis selon un certain nombre de prescriptions rituelles.

Ces pratiques collectives sont habitées par une question devenue, avec la nouvelle puissance des moyens de destruction, cruciale en 1914 : comment peut-on conduire le deuil lorsque le corps est absent, démembré, réduit à l'état de débris innommables ? Elles y répondent de façon paradoxale par une surenchère dans la monumentalisation, dans la pétrification.

D'autre part, dans les textes des témoins rescapés, on note fréquemment, à l'inverse, le souci de montrer sur quel socle instable repose le monument aux morts et de quelle boue il est fait. À l'euphémisme ou l'abstraction désincarnant le mort dans le discours de célébration répond, dans nombre de témoignages, la précision anatomique, la crudité des images d'une mort hideuse et de cadavres privés des attentions dont on les entoure habituellement, cadavres qui ne sont plus que des déchets répugnants mais qui restent les vestiges d'hommes aimés ou rendus aimables par la fraternité des armes. C'est l'image dernière du mort, souvent supplicié, qui s'imprime ainsi avec le plus de force dans les textes et les mémoires des survivants, une image qui ne s'efface jamais entièrement. Au mythe de la « belle mort » du jeune guerrier épique héritée de l'Antiquité, reconduite par Montherlant, par exemple, se substitue la hantise de l'image du « cadavre outragé », pour reprendre une expression de Jean-Pierre Vernant, qui, malgré sa force, ne dit pas l'horreur de la chose : dans l'Antiquité, il y avait comme un rituel de l'outrage.

Le choc produit par l'absence de sépulture a été particulièrement important. Entourer le corps du mort d'attentions spécifiques est l'une des formes élémentaires de l'activité humaine, aucune société n'abandonnant impunément ses morts à la profanation des animaux, des hommes ou du temps. Objet à la fois de sollicitude et de crainte pour les vivants, ce corps n'est pas considéré comme celui d'un animal et exige des soins spécifiques. Or, pendant la Grande Guerre, comme jamais auparavant, les soldats se trouvent confrontés à d'innombrables corps abandonnés, qui, en temps de paix, auraient été soustraits aux regards, confiés à la terre selon un rite qui permet que vivants et morts soient séparés. Si, dans l'Antiquité, on observait une trêve pour enterrer les morts, les rares moments où cessent les combats en 1914 sont au contraire ceux où les morts, par leur masse, submergent les vivants. L'aube de la fin du *Fen* de Barbusse s'ouvre ainsi sur la description médusée d'un immense charnier. On assiste ici à une inversion des valeurs proche de celle dont Hölderlin souligne l'atrocité dans sa version d'*Antigone* : le cadavre, déformé par la décomposition, démembré, éviscéré ou décapité, est exposé à la surface de la terre tandis que le vivant semble relégué dans le domaine souterrain, la tranchée.

Réceptacle obscur de la décomposition des corps, la terre, qui habituellement enclôt le cadavre et le dissout secrètement, est ici saturée : elle ne peut ni absorber les corps, ni même les soustraire au regard. La surface de la terre elle-même est déformée par les monceaux de morts. Non seulement cette terre pétrie de cadavres ne peut plus les absorber, mais elle les rejette⁴¹. De plus, retournés par le fer, leurs croix brisées et leurs tombeaux devenus béants, les cimetières qui se trouvent dans la zone des combats « rendent » les

⁴¹ Nous pouvons voir ici un lointain reflet de l'image du fleuve Xanthe dans l'*Iliade*, rejetant les morts qui l'encombrent : « Il émeut toutes ses ondes, qui se troublent ; il

ossements de ceux qui sont morts bien avant le carnage. La plupart des textes disent le choc que produit la violation d'un lieu voué à garder les morts enfouis, à les conserver, à les transformer. Surtout, dévasté, rejetant ses morts à l'air libre, ce lieu de « racinement », selon Barrès, où l'individu se trouverait relié à la chaîne sans fin des ancêtres, devient un sol mouvant, instable, qui ne peut plus se constituer comme fondation.

Ces deux façons de mettre en scène les corps : d'un côté donc, l'euphémisation (on ne trouve que rarement, dans les discours publics, des formes de protestation), de l'autre, l'exposition, parfois brutale, peuvent être considérées comme le signe de deux façons de conduire, de penser, d'éprouver le travail du deuil.

Dans les discours officiels, on tente généralement de transformer la perte en gain ; on accorde à la mort un très haut prix, en glorifiant et sanctifiant les morts. La mort est présentée comme un simple rite de passage sacrificiel grâce auquel l'individu renaît transfiguré dans la mémoire collective. Ce sacrifice est, de plus, présenté comme consenti. Consenté non seulement par les pères et les mères qui ont donné leurs « enfants » mais par les soldats eux-mêmes. Ainsi, dans cette préface du maréchal Foch à un recueil de 1922, *La Dernière lettre écrite par des soldats français tombés au champ d'honneur*, où sont rassemblées une centaine de lettres :

« Le sacrifice de tous les soldats tombés pour la défense de la patrie fut d'autant plus sublime qu'il fut librement consenti.

Les « Dernières lettres » montrent de façon touchante l'esprit idéal et pur dans lequel ce sacrifice a été fait ; c'est un monument de plus à la Gloire impérissable du Soldat français. »

repousse les morts innombrables, victimes d'Achille, qui pullulent dans son lit, il les jette au-dehors, sur le sol. », Chant XXI, trad. fr., Paris, Folio, 1975, p. 427.

On se trouve ici au bord d'un déni de la perte et de la douleur des survivants. Ce quasi-déni se manifeste dans la devise du Souvenir français : « A nous le souvenir, à eux l'immortalité ». L'accent se déplace de la mort sur la promesse d'une éternelle survie glorieuse dans la mémoire des vivants.

J'ai tenté de comprendre le souci qui animait ces pratiques et ces discours officiels, et émis l'hypothèse que, pour que la nation se reconstruise, il ne faut pas que les milliers d'individus touchés s'absorbent dans le deuil ou la dérégulation, d'autant plus dangereux qu'ils peuvent mener à la folie ou au suicide. Aussi la douleur peut-elle s'exprimer mais ses manifestations doivent être contrôlées, régulées. Enfin, ces discours ont tenté d'apaiser le chagrin en en faisant un objet collectif, comme si les douleurs pouvaient être plus tolérables parce qu'elles sont le lot commun. Les historiens S. Audoin-Rouzeau et J. Winter ont ainsi parlé de « communauté de deuil ». Aussi a-t-on fait un immense effort collectif, dès les années de guerre, pour rendre les honneurs funéraires à des morts qui en ont été la plupart du temps privés et pour consoler les vivants, en transformant le mort en quelque chose de pensable et d'admirable.

Or il m'a semblé qu'on ne pouvait aussi facilement estomper la sauvagerie de cette guerre et la violence à laquelle furent exposés les corps, réduire le traumatisme que fut le dépassement d'un seuil de violence où, comme jamais encore, la dignité de l'humain, de la mort elle-même, furent saccagées. Ainsi, malgré l'érection du monument, qui peut être considérée comme une fermeture rituelle de la maison des morts, malgré le don, aux familles qui ont perdu l'un des leurs sans qu'il ait pu être identifié, du corps anonyme du Soldat inconnu, malgré l'opulence des mémoriaux militaires, des mausolées, le chagrin intime insiste. Et il insiste tout au long du siècle. Ce sont

les traces de ce deuil intime, les formes de son expression, que j'ai tenté de recueillir et d'interpréter.

Pour les combattants rescapés, la trop longue et trop grande proximité avec les cadavres rend difficile le travail de séparation entre les vivants et les morts, dont Freud dit qu'il est celui même du deuil. La présence des morts reste obsédante longtemps après la catastrophe. Le corps du survivant se perçoit ainsi très souvent comme, par exemple, à jamais imprégné de l'odeur des morts, façon de dire que le mort continue à coloniser le vivant. Cette proximité avec le cadavre rend ainsi difficile la transfiguration de la réalité matérielle du mort en souvenir. Le mort reste longtemps un corps avant de devenir un objet de mémoire

Pour les endeuillés de l'arrière, le corps inhumé sans avoir été vu, ou « disparu », vient contrarier l'acceptation de la perte. Ces endeuillés font la double expérience, douloureuse, de la perte et de l'absence. Ils restent habités par la hantise des corps, de ce qu'il en est advenu. Ils considèrent que ce sont eux qui doivent mener les leurs au tombeau, et l'absence des corps, enterrés au loin, ou tout simplement, manquants, « disparus », provoque un supplément de douleur. J'ai ainsi étudié les récits de quête du corps et tenté de repérer des convergences dans ces récits : le personnage féminin initiateur de la quête, l'absence de « conclusion » ou la difficulté à conclure, comme pour signifier un deuil sans fin. Sans pouvoir développer ce point, il m'a semblé que ces figures d'endeuillés annonçaient tragiquement celles qui allaient marquer le XXe siècle, avec ses formes nouvelles et perverses de barbarie : l'escamotage, l'anéantissement littéral des corps, imposant aux survivants des tourments psychiques où s'engouffrent les maladies du deuil.

Les endeuillés de 14 n'ont bien souvent que de rares vestiges des corps, qu'on renvoie à l'arrière (plaque d'identité, objets trouvés sur le corps). Ces vestiges font l'objet d'un surinvestissement nostalgique, qui peut parfois prendre les allures d'un culte des reliques. C'est en ce sens que j'ai lu le premier roman de Claude Simon, *Le Tricheur*, ainsi que *L'Acacia*. Lorsqu'aucun objet lui ayant appartenu ne peut incarner l'absent, lorsque le corps manque, on invente des signes. Cette tentative de conjurer symboliquement l'absence culmine, dans *Le Grand Troupeau* de Giono, dans l'invention d'une pratique de deuil inexistante en Provence : la veillée à corps absent.

Aux pratiques collectives cherchant à redonner un corps symbolique au disparu répondent ici des pratiques privées, où l'on fabrique des rituels funéraires intimes. Au culte collectif des morts se substitue un rapport singulier, empirique, au vestige. Les gestes inventés par les endeuillés de 14 construisent rarement des monuments, des objets pleins, mais s'attachent la plupart du temps à des détails ou à des fragments.

Pratiques textuelles

J'ai mis l'accent sur les fonctions psychiques, le rôle, souvent vital, que remplit l'écriture de « guerre » ou de « deuil ». Les conclusions ont été les suivantes.

Cette écriture joue le rôle d'une protestation contre l'idéalisation prématurée des morts et revendique le droit aux larmes, à l'expression du chagrin, de la désolation. Cette insistance sur la perte, qui est comme l'ombre portée des discours de célébration, dit combien les survivants et les endeuillés refusent l'injonction de remplacer, à l'issue du travail du deuil, les objets

perdus par de nouveaux objets⁴². J'ai également émis l'hypothèse selon laquelle ces larmes écrites mettent en danger les impératifs de l'idéologie civique et patriotique et seraient « antipolitiques ». Je me suis appuyée, en prenant garde d'éviter tout anachronisme, sur les analyses que Nicole Loraux fait de la voix endeuillée, refoulée de l'oraison funèbre grecque pour trouver place dans la tragédie.

Par-delà l'expression de la désolation, l'écriture est conçue comme un acte de piété envers les morts, se rapprochant symboliquement d'un rite funéraire et édifiant un tombeau de mots — j'ai examiné, à ce titre, l'infléchissement de ces textes par rapport au genre littéraire du tombeau (hommage à un grand prédécesseur). L'écriture est en effet souvent vouée à honorer les morts d'un rituel qui leur manquait, surtout à les désenclaver de la masse des morts, en les nommant, en leur redonnant une histoire et un visage singuliers, dans un contexte où, paradoxalement, dans la destruction de masse, un prix de plus en plus grand est accordé à l'être dans sa singularité individuelle.

J'ai examiné divers procédés de particularisation : la façon par exemple dont, s'appuyant sur les formes de la commémoration funéraire collective (l'appel des morts), les textes les retravaillent dans le sens d'une singularisation. L'évocation du nom devient ainsi la matière germinative d'un bref récit de vie (ou de mort) — dans *La Main coupée* de Cendrars, par exemple, ou dans « Je ne peux pas oublier » de Giono. À l'enrôlement sur la liste répond un travail de

⁴² S. Freud, « Éphémère destinée », *Résultats, idées, problèmes*, I, 1890-1920, trad. fr., Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1984, p. 236. J'ai tenté d'esquisser des comparaisons avec les textes de survivants d'autres catastrophes, notamment le bombardement d'Hiroshima : « Qu'on me rende mon père/Qu'on me rende ma mère/Qu'on me rende mes grands-parents/Qu'on me rende mes enfants/Qu'on me rende mon être/Et ceux qui sont mes liens/Qu'on me rende les humains » écrit ainsi Tôge Sankichi. Cité par Kenzaburô Ôé, *Notes de Hiroshima*, trad. fr., Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1996.

différenciation. Ces textes transgressent ainsi les limites de silence imposées par l'écriture glacée de la stèle ou la concision de l'építaphe.

Il s'agit de restituer, par l'écriture, à ceux que l'histoire a engloutis, un visage, une histoire, de lutter contre la coagulation du mort dans la masse, sa dissolution dans la comptabilité glacée de la statistique. À la différence du monument aux morts ou du cimetière militaire, ces textes ne sont ni des cénotaphes ni des casernes funéraires où le mort sombre dans l'uniformité ; chaque mort est ici nommé, assuré qu'on l'a reconnu parmi les morts.

Enfin, en ouvrant une place à la mort, ces textes tentent de produire simultanément de l'écart par rapport à elle, d'instituer un rapport apaisé (mais non oublieux) avec les morts. En rendant au mort une forme humaine, en s'adressant à lui, en le nommant, en lui faisant des offrandes, le texte le rend en quelque sorte à l'humanité alors que la guerre l'en avait exclu, en le déniait même comme mort. Ce rapport au mort semble la condition même de la survie. Si le livre a eu pour souci d'accueillir les morts, de leur faire une place dans l'écriture, c'est pour en faire une aux vivants. Il tente de faire des morts non plus ce qui colonise et hante le vivant, mais des séparés. Ce souci de redonner au mort un corps et une histoire singuliers se retrouve chez les descendants, dans les textes des générations d'après.

J'ai émis l'hypothèse, en conclusion de cette recherche, que c'est dans ces écrits « personnels » de deuil que, dans le défaut du rituel ou les limites imposées à sa manifestation, la douleur de la perte trouvait à se dire. Dans le contexte de ce que Philippe Ariès a nommé « la mort inversée » et de l'interdit grandissant pesant sur les manifestations du chagrin, et que Geoffrey Gorer a décrit comme le délitement du rituel social de deuil dès l'après-guerre, ces

écrits accueillent ce qui, désormais considéré comme obscène ou pathologique, ne peut plus que difficilement se montrer.

Ces recherches, dont le résultat a été en partie publié dans un ouvrage qui a été couronné par le Prix Henri Hertz 2002, me paraissent aujourd'hui soulever nombre de questions, notamment sur le mode de pensée binaire sur laquelle elles reposaient : le collectif/l'intime ; la gloire/la douleur.

Cette prise de distance critique par rapport à mes méthodes et à mes modes de lecture des textes a été facilitée par la participation à deux colloques organisés à l'Université de Tel Aviv par Ruth Amossy, où j'ai pu rencontrer des spécialistes de l'analyse du discours (dont les travaux portaient sur les discours argumentatifs en temps de guerre⁴³) et des historiens, notamment Avner Ben Amos, spécialiste des rites de funérailles nationales en France⁴⁴.

⁴³ *Les Débats sur la guerre en France (1870-1939), Argumentation, Société, Histoire*, Université de Tel Aviv, 2000.

⁴⁴ *Le Deuil de guerre*, Université de Tel Aviv, mars 2003.

UNE APPROCHE INTERDISCIPLINAIRE DU DEUIL DE GUERRE

J'ai poursuivi ces travaux sur le deuil de guerre dans le cadre d'un programme de recherche international dirigé par Jean-Louis Robert (Université Paris I) et Jay Winter (Université de Yale), rassemblant des historiens allemands, français, britanniques, américains et australiens. Ce programme portait sur l'histoire comparative des trois capitales en guerre, Paris, Londres, Berlin, entre 1914 et 1919. Il avait déjà donné lieu à une première publication aux Presses universitaires de Cambridge, *Capital Cities at War, Paris, London, Berlin, 1914-1919*, d'orientation démographique.

Dans une perspective d'histoire culturelle, il s'agissait cette fois d'étudier les effets de la guerre sur les pratiques sociales, les imaginaires et les sensibilités tels qu'ils s'expriment, se manifestent dans un certain nombre de sites urbains : les gares, la rue, les marchés, les hôpitaux, etc. Le chapitre dont j'ai eu la responsabilité, que j'ai rédigé en collaboration avec Elise Julien (historienne spécialiste de Berlin) et Jay Winter, portait sur les cimetières. J'ai tenté ici de répondre aux exigences du travail de l'historien (recherche de sources nouvelles, critique des sources, confrontation entre ces sources, remise en contexte).

J'ai conçu le plan de ce chapitre⁴⁵ en mettant l'accent sur le caractère désormais problématique de ce site, les morts étant le plus souvent enterrés, pendant les combats, *in situ*, dans des sépultures de fortune, puis, après la guerre, regroupés dans des nécropoles nationales (quand ils n'ont pas été

⁴⁵ Texte joint, à paraître aux Presses universitaires de Cambridge, dont j'espère que les membres du jury ne me tiendront pas rigueur qu'il figure en partie en anglais.

rapatriés). Privés des morts, les cimetières perdent ainsi leur fonction de lieu où l'on vient se recueillir ou, du moins, tout se passe comme si l'on acceptait (douloureusement) d'être dessaisi des morts et que l'on dissociait le culte des morts de celui des tombeaux, qui se sont confondus tout au long du XIX^e siècle. Je m'en tiendrai ici à ma contribution propre : l'étude des cimetières parisiens.

L'examen de la façon dont divers quotidiens (*Le Figaro*, *L'Echo de Paris*, *L'Humanité*, entre autres) ont rendu compte des Toussaints de guerre a permis d'établir que les cimetières parisiens étaient considérés comme des cimetières par défaut, au mieux, comme des métonymies des cimetières du front. Les cimetières réels semblent se doubler de cimetières imaginés ou virtuels, imagination reposant sur les images (publiées notamment dans le journal *Le Miroir*) qui parviennent à l'arrière et où l'on voit ce que l'on n'avait jamais vu : fragiles tombeaux au milieu de champs dévastés, cimetières eux-mêmes profanés par de nouveaux combats, surtout corps laissés sans sépulture. J'ai également étudié les textes de combattants parvenant à l'arrière et donnant du caractère précaire des enterrements, et de la difficile localisation des tombes, une vision qui ébranle durablement les sensibilités.

J'ai pu constater que les nouvelles façons de mourir modifiaient l'architecture funéraire : apposition de plaques « à la mémoire de » lorsque le corps est absent ; développement des épitaphes (bref récit des funérailles au loin, extraits de lettres du mort, citations sur sa conduite au front, par exemple) ; changement de la forme même des tombeaux : dans certains d'entre eux, le soldat mort, érigé en position d'ancêtre quelle que soit sa place dans la succession des générations, devient comme la figure tutélaire du groupe familial. Le temps privé de la mémoire familiale semble ainsi se réordonner autour de ce nouveau repère historique qu'est la guerre. De même, la sépulture peut hésiter entre le caveau de famille et l'autel patriotique. J'ai également noté

une militarisation du cimetière, qui devient, dans la capitale, le lieu d'ostentation du deuil national.

Enfin, et c'est la partie qui a présenté pour moi le plus grand intérêt parce qu'elle touchait de plus près à ce qui m'avait déjà préoccupée dans *Les Fables du deuil*, la création, dans Paris, de cimetières ou de sépultures symboliques (stèles, installations provisoires, plaques commémoratives) substituts du tombeau absent, culminant dans les funérailles, le tombeau et le culte du Soldat Inconnu. On peut voir là l'une des inventions les plus spectaculaires de la Grande Guerre : le deuil à corps absent. Notons que cette pratique a trouvé des formes singulières, dans, par exemple, la transformation de l'espace privé lui-même en site funéraire. C'est la maison elle-même qui peut devenir, au moins en partie, une forme de tombeau. On y conserve les objets retrouvés sur le corps du mort ; on y crée des autels funéraires et on invente des rituels de commémoration.

Prolongeant l'un des points que j'avais développé dans un chapitre des *Fables du deuil*, intitulé « Le retour des morts », j'ai conclu cette étude sur le développement d'un imaginaire du fantôme (pour les endeuillés de Paris, le corps reste comme escamoté), d'une présence fantomatique des absents, et donc d'un retour, étonnant au XX^e siècle, d'images archaïques. Deux citations (qui peuvent paraître longues) donnent une idée de cet imaginaire du retour des morts. Dans *Bleu Horizon*, Dorgelès imagine ainsi les fantômes des morts sans sépulture au-dessus de la flamme du souvenir de l'Arc de Triomphe :

« À quel survivant de la Marne et de Verdun n'est-il pas arrivé, traversant un soir la place de l'Etoile, de s'arrêter sans témoin devant la dalle anonyme pour songer aux compagnons tués ? Je l'ai fait bien souvent. Ébloui par la flamme, je voyais bientôt surgir des fantômes [...]. Boueux, transis, serrés dans leurs capotes aux pans raidis ainsi que dans un cercueil. Autour de nous, la nuit pluvieuse étouffait les rumeurs et de

rare phares d'autos clignotant sur les Champs-Élysées rappelaient nos fusées diluées dans la brume [...]. Nous n'avons pu ramener vos corps et depuis vous devez rôder dans l'ombre, cherchant la tranchée du suprême repos. Oui, ce sont peut-être les morts sans sépulture qui viennent se chauffer la nuit à ce feu de bivouac... »⁴⁶

De même, dans *L'Echo de Paris* du 14 juillet 1919, on trouve cette étonnante description de la veillée d'honneur auprès de l'Arc de Triomphe :

« un million cinq cent mille morts sont là, en esprit ; ils sont venus au rendez-vous que Paris leur avait donné. Ils dorment là-bas, dans ces champs tragiques qui s'étendent de la mer du Nord jusqu'à l'Adriatique, où leurs tombes innombrables s'alignent comme pour faire une grande barrière [...]. À la clarté mystérieuse de la lune du 14 juillet, ils se sont envolés en silence, ils volent comme de grands fantômes sur les têtes de la foule immense, ils entourent le grand arc de triomphe [...]. Ils ne pleurent ni ne gémissent plus [...]. Ils ont donné tout leur sang, un fleuve de sang plus large que les Champs-Élysées et plus long que ne le sera le cortège aujourd'hui. »

On songe ici à la célèbre séquence du film d'Abel Gance, *J'accuse*, où les morts reviennent parmi les vivants, comme s'ils erraient entre deux mondes.

Ce travail, qui s'est d'abord présenté comme un défi — j'étais la seule spécialiste de littérature parmi des historiens et j'ai dû m'initier à des modes de recherche, des façons de faire et de penser, de poser des problèmes, qui m'étaient relativement nouveaux — a été très fécond. Non seulement il s'agissait d'un travail collectif (avec ce que cela implique à la fois de partage des savoirs mais aussi de conflits d'interprétation), mais la rencontre avec des chercheurs étrangers, la découverte du monde universitaire de Cambridge puis

⁴⁶ *Bleu Horizon, Pages de la Grande Guerre*, Paris, Albin Michel, 1949, p. 152.

d'Oxford ont ouvert des perspectives que je n'imaginai pas, ayant travaillé jusqu'à présent dans un cadre uniquement français.

LA RELATION D'EXPÉRIENCE

Faire une expérience avec quoi que ce soit, une chose, un être humain, un dieu, cela veut dire : le laisser venir sur nous, qu'il nous atteigne, nous tombe dessus, nous renverse et nous rende autre.

Heidegger

M'éloignant de la question du deuil de guerre, j'ai consacré plusieurs études à l'écriture du témoignage de guerre. J'ai tenté d'envisager l'écrit du témoin sous l'angle de ce qu'on pourrait nommer la relation d'expérience⁴⁷, en mettant l'accent moins sur le souci de l'adresse (le témoignage étant habituellement conçu comme besoin ou obligation de rendre compte auprès de ses semblables de faits qui se sont produits loin d'eux, et, dans des cas limites, d'attester de la réalité de ce qui a eu lieu), que sur le rapport problématique du sujet à ce qu'il a éprouvé tel qu'il se manifeste dans ses écrits. C'est ainsi, pour reprendre les termes d'André Masson dans son témoignage de guerre, le décalage entre « faire » la guerre et la « vivre », la difficulté à constituer l'événement en expérience advenue à soi-même que l'écriture du témoin rend sensible.

Le terme d'expérience est entendu ici dans un sens phénoménologique : à son origine se trouve l'épreuve d'un vécu sensible qui affecte durablement le

⁴⁷ Les développements qui suivent doivent beaucoup aux ouvrages et articles suivants : Laurent Jenny, *L'Expérience de la chute*, Paris, PUF, coll. « Ecriture », 1997 ; Claude Mouchard, « La « pensée expérimentale » de Michaux », *Ruptures sur Henri Michaux*, (dir. Roger Dadoun), Paris, Payot, 1976 ; « Temps Hiroshima, en lisant Tôge Sankichi », *Poésie*, n° 112-113, 2005.

sujet⁴⁸. Nous pouvons considérer que cette épreuve ne se constitue à proprement parler en expérience qu'une fois symbolisée et reprendre, en la détournant, la formule de Merleau Ponty : « L'Etre est *ce qui exige de nous création* pour que nous en ayant l'expérience »⁴⁹.

D'une part, en effet, la réalité de la guerre paraît comme ce qui, dans son extrême violence, son caractère inconcevable, se laisse difficilement appréhender — comme si ce réel envahissant abolissait toute vie intérieure. D'autre part, le sujet fait ici l'épreuve de sa défaillance et comme d'une chute hors de lui-même, chute qui, malgré son souci de conserver une part de décision et de contrôle, d'interpréter ses propres réactions, le déloge d'une position neutre d'observateur. Nous pourrions ici reprendre les propos de Sartre tentant de préciser ce que Bataille nomme « expérience intérieure » : « il s'agit de vie ou de mort, de souffrances et de ravissement, *non pas de contemplation tranquille* »⁵⁰.

Notons que Sartre propose de traduire « expérience intérieure » par « expérience vécue » et se réfère à l'expression allemande « *inneres Erlebnis* », qui est le titre même de l'un des essais-témoignages les plus troublants qu'Ernst Jünger⁵¹ ait consacré à la Première Guerre mondiale : *Der Kampf als inneres*

⁴⁸ Ainsi, André Masson affirmant qu'il a, au sortir de la guerre, un « moi saccagé pour toujours » (*La Mémoire du monde*, Genève, Skira, coll. « Les Sentiers de la création », 1974, p. 100. Voir à ce sujet, Francis Marmande, « Masson/Massacres : les entrailles du ciel », Catalogue de l'exposition *Masson/Massacres*, Historial de la Grande Guerre, 21 novembre 2001 – 28 février 2002, Paris, Skira/Seuil, 2001.

⁴⁹ *Le visible et l'invisible, notes de travail*, Paris, Tel Gallimard, 1979, p. 251. Sur le caractère discursif de l'expérience, sur son aspect d'événement linguistique, voir l'interprétation qu'en donne Joan Scott, qui affirme de l'expérience : « *it doesn't happen outside established meanings* », « *The Evidence of experience* », *Critical Inquiry*, 1991, vol. 17, n° 4.

⁵⁰ *Situations I*, « Un nouveau mystique », Paris, Gallimard, coll. « Idées/Gallimard », 1975, p. 189. C'est moi qui souligne.

⁵¹ Auteur que Bataille appréciait.

Erlebnis (traduit en français par *La Guerre comme expérience intérieure*⁵²). Jünger met ici l'accent sur la transformation radicale subie par les combattants lors de cette « catastrophe dont personne n'était le maître et qui bouleversait chacun [...] au plus intime de lui-même qu'il le voulût ou non... »⁵³ :

« Le style de la bataille de matériel et du combat de tranchées, qu'on livrait de manière plus implacable, sauvage et brutale qu'on ne l'avait jamais fait, engendrait des hommes tels que le monde n'en avait point encore vus. C'était une race toute nouvelle, l'énergie incarnée, chargée jusqu'à la gueule de force. Corps souples, maigres, nerveux, visages en lame de couteau, des yeux que mille terreurs avaient faits de pierre sous le casque d'acier »⁵⁴.

Si l'on peut douter, avec Benjamin, de la réalité de cet homme nouveau⁵⁵, et considérer, comme G. L. Mosse, qu'il s'agit là d'un mythe⁵⁶ (qui a sans doute une fonction de réparation, l'Allemagne étant vaincue), Jünger tente cependant de cerner au plus près ce à quoi furent confrontés les combattants lors de la guerre de matériel : abolition de la pensée — « Ainsi vivions-nous sans penser »⁵⁷ —, désindividuation, aliénation à des comportements d'une violence « atavique », états de somnambulisme, d'ivresse ou de frénésie, sentiment de se dissoudre dans un « maelström ».

⁵² *La Guerre comme expérience intérieure*, trad. fr., Paris, Christian Bourgois éditeur, 1997.

⁵³ *Le Boqueteau 125, chronique des combats de tranchées (1918)*, trad. fr., Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », p. 9.

⁵⁴ *La Guerre comme expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 70. Ces hommes nouveaux trouveront plus tard leur incarnation dans la figure du « travailleur ». Voir à ce sujet « La mobilisation totale », paru dans *Krieg und Krieger* [1930], ouvrage collectif publié sous la direction de Jünger.

⁵⁵ Dans le commentaire qu'il fait, dans « Théories du fascisme allemand » (*Œuvres* II, Paris, Folio, 2000), du texte de Jünger, « La mobilisation totale », *op. cit.*

⁵⁶ *L'Image de l'homme, l'invention de la virilité moderne*, trad. fr., Paris, Tempo, p. 119.

⁵⁷ *La Guerre comme expérience...*, *op. cit.*, p. 34.

C'est l'épreuve d'une double dérobade, celle du réel (insaisissable dans son excès) comme celle du sujet, qui se trouve comme expulsé de lui-même, qui rend précisément difficile la possibilité même de constituer ce qui est advenu en expérience, qui m'a particulièrement saisie dans les témoignages que j'étudiais.

La première étude porte sur l'immense entreprise de Jean Norton Cru, *Témoins*, commencée dans les tranchées et parue en 1929, qui porte sur environ trois cents témoignages de guerre et a pour ambition de définir les critères du « bon » témoignage. Ce texte avait jusque-là essentiellement fait l'objet de commentaires d'historiens (Jean-Jacques Becker, Leonard Smith, Annette Wieviorka) ou de sociologues (Renaud Dulong) ; une seule étude l'envisageait sous un angle d'analyse du discours, celle de Ruth Amossy. Enfin, Laurent Jenny a proposé une lecture de *Témoins* qui se situe à la frontière de la littérature, de la philosophie et de l'histoire des représentations⁵⁸. C'est principalement cette dernière analyse qui a été le point de départ de la réflexion.

J'ai tenté de comprendre et retracer au plus près la démarche (généralement sévèrement contestée) de Jean Norton Cru, en montrant sa nouveauté :

- délimiter un genre nouveau dans la masse de la littérature de guerre : le témoignage du combattant
- se poser la question de savoir s'il est possible de connaître les guerres « dans la vérité de leur détail »⁵⁹⁶⁰
- définir des critères formels assurant la valeur de vérité du témoignage.

⁵⁸ « L'innommable et le mensonger », *Esprit*, n° 7, juillet 1996,

⁵⁹ *Témoins*, *op. cit.*, p. 40.

⁶⁰ Voir à ce sujet le très bel article de Richard Figuier à paraître dans *Les Temps modernes*.

Le but de Cru est d'approcher la guerre en ce qu'elle a « de plus intime, de plus concret, de plus humain », du point de vue de ceux qui ont éprouvé physiquement et mentalement les effets du combat. D'où la promotion du témoignage comme nouveau mode d'écriture et d'intelligence de l'événement : « Nous savions, écrit-il, parce nos cinq sens, notre chair nous répétaient pendant des mois les mêmes impressions et sensations. Les grands chefs ne pouvaient pas savoir car leur intelligence seule était en contact avec la guerre et la guerre ne se laisse pas concevoir par l'intelligence seule »⁶¹.

L'accent est mis non sur le récit des événements (réservé à l'histoire militaire) mais sur la description de leurs retentissements corporels et psychiques. Une place toute particulière est ici accordée à la peur, émotion qui, du reste, est la plus difficile à tenir sous la dépendance de la parole. De fait, peu de combattants osent (ou peuvent) parler de la peur, qui touche au plus profond, au « plus secret »⁶², d'eux-mêmes.

Enfin, et c'est là l'un des aspects les plus frappants de son analyse, Cru s'interroge sur un phénomène étrange : le pouvoir de la légende et du mensonge sur le récit des témoins eux-mêmes, tous n'étant pas également sincères en disant ce qu'ils ont vu. Cru recense implacablement les légendes de 14 (les « monceaux de morts », les « fleuves de sang », la tranchée des baïonnettes...). Il cherche moins à offrir au lecteur un recueil des meilleurs témoignages qu'à départager le vrai du mensonger, et à classer les récits en fonction tout autant de leur résistance à la force d'attraction de la légende que de leur valeur de vérité.

Les explications qu'il donne de la force de captation de la légende restent limitées : craignant d'avoir une expérience de guerre non conforme aux récits

⁶¹ *Ibid.*, p. 14.

⁶² Maurice Genevoix, *Ceux de 14*, Paris, Flammarion, coll. « Points », 1990, p. 533.

qu'on en fait « chez les civils et dans les journaux », le témoin serait, selon lui, aliéné aux attentes et à l'idéologie d'un public qu'il souhaite ne pas heurter.

Or, il est possible de voir dans ce recours à la légende un besoin de soulagement de confrontation avec le réel, dont on retranscrit les caractères les plus douloureux en les neutralisant dans des visions stéréotypées, ce qui permet en partie d'expurger la dimension proprement traumatique de l'épreuve. Cru refuse en effet de s'interroger sur les limites du témoin : son état d'hébété, sa confrontation avec l'inimaginable, bref sur le fait qu'en temps de guerre les conditions d'un examen minutieux et d'une perception juste sont rarement remplies et que, bien souvent, l'observateur n'est plus en mesure d'observer.

Ainsi, infiniment plus informé des travaux sur la psychologie du témoignage que ne l'était Cru, Marc Bloch s'était déjà interrogé en 1921 sur les « états de conscience collectifs » qui expliquent le succès des « fausses nouvelles de la guerre »⁶³. Il fait, comme Cru, le constat de l'importance qu'ont prise ces fausses nouvelles et légendes pendant la guerre, insiste, comme lui, sur leur variété et leur bizarrerie, mais en donne une tout autre explication : perceptions justes mais mal interprétées ; besoin de justifier ses propres actes de cruauté et de brutalité en faisant de traces indécises les preuves de la barbarie de l'ennemi ; emprise de représentations collectives qui préexistent à la naissance de la fausse nouvelle et de la légende, et que celles-ci viendraient confirmer. Enfin, évoquant l'état d'esprit des soldats, Bloch écrit : « On ne dira jamais à quel point l'émotion et la fatigue détruisent le sens critique [...]. Le doute méthodique est d'ordinaire le signe d'une bonne santé mentale ; c'est

⁶³ *Revue de synthèse historique*, « Réflexions d'un historien sur les fausses nouvelles de la guerre », Texte repris dans Marc Bloch, *Écrits de guerre 1914-1918*, Paris, Armand Colin, 1997 (textes réunis et présentés par Etienne Bloch ; introduction de Stéphane Audoin-Rouzeau).

pourquoi des soldats harassés, au cœur troublé, ne pouvaient le pratiquer. »⁶⁴
 Bloch touche ici à un problème essentiel du témoignage : comment témoigner à partir de la dépossession de soi expérimentée dans la guerre et de cette dépossession même ?

Cru dit à la fois sa passion du témoignage — il faut que les voix du front soient le plus nombreuses possible — et son sentiment aigu que la guerre laisse la parole sans recours devant un innommable d'un caractère nouveau, pour reprendre les termes de Laurent Jenny, ou, du moins, que les conventions régnautes d'expression et de composition du récit sont inadéquates à l'épreuve subie. Il propose ainsi un modèle nouveau de la relation d'expérience, modèle qui peut paraître excessivement contraignant, étroit, mais qui ouvre la voie à de nouvelles pratiques d'écriture de guerre (Giono fait ainsi explicitement référence à *Témoins* lorsqu'il évoque la genèse du *Grand Troupeau*⁶⁵), ou, du moins, rend sensible à certains parti pris formels : récit en première personne, vision de près, attention au détail, transcriptions fidèles de sensations notées pendant le combat, écriture qui ne prétend pas mettre un ordre dans le chaos d'événements divers (le seul ordre étant celui de la chronologie, toute chose devant être notée « comme sur un horaire »⁶⁶).

La notion d'expérience semble aller de soi chez Cru. Le sujet, même exposé à la menace de mort, serait ici toujours présent à lui-même ; il ne ferait jamais l'épreuve d'une déprise, d'un vide d'existence. Et cette maîtrise se retrouverait dans l'écriture, considérée comme un instrument neutre, un simple sismographe permettant d'enregistrer les différentes perceptions et

⁶⁴ « Réflexions d'un historien sur les fausses nouvelles de la guerre », art. cité, p. 182.

⁶⁵ Janine et Lucien Miallet, Notice du *Grand Troupeau*, *Œuvres complètes* I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 1117.

états de conscience. Cependant, l'auteur avoue que la découverte de la réalité de la guerre fut pour lui-même un choc : « Quand je me suis retrouvé sous le feu de l'artillerie [...] j'ai été pris de profonds tremblements des pieds à la tête. Je n'avais jamais imaginé possible la violence de mon émotion [...]. Elle m'a pris par surprise »⁶⁷, choc où le sujet se trouve brutalement expulsé de lui-même, menacé par ses sensations, et comme trahi par son « émotion ».

Frappée par cette confidence émanant d'un auteur qui n'a pas produit lui-même de témoignage (ou n'a pu le faire), et dont le contrôle qu'il exerce sur les livres de guerre paraît d'autant plus strict et sévère que la chose même (la guerre « moderne », la guerre de matériel, la guerre totale) semble rester immaîtrisable, je me suis intéressée à la fréquence avec laquelle les témoins disent leur difficulté à témoigner, leur difficulté non seulement à donner une idée au lecteur de ce que fut l'expérience de la guerre mais à ressaisir cette expérience pour eux-mêmes.

J'ai posé l'hypothèse qu'il ne s'agissait pas, ici, uniquement ou nécessairement d'un rapport malheureux au langage⁶⁸ (considéré comme déficient et à jamais inadéquat à l'expérience sensible) mais au réel lui-même. Il semble que le témoin, en cherchant à « témoigner » auprès de ses semblables, devait s'assurer, lui-même, de la réalité de ce qu'il a éprouvé, et de sa propre présence aux événements. En effet, exposé à la menace de mort, à des pilonnages d'une violence sans précédent, à un bruit constamment

⁶⁶ *Témoins, op. cit.*, p. 99.

⁶⁷ Cité par Leonard Smith, « Jean Norton Cru, lecteur des livres de guerre », *Annales du Midi*, n° 232, oct.-déc. 2000, p. 522.

⁶⁸ Comme le suppose Cru : « des mots ne peuvent évoquer, ni par leur sens, ni par leur son, les couleurs, les odeurs, les saveurs, les bruits du front avec les émois qu'ils causent, à moins que le lecteur ne soit un combattant, que ses sens ne puissent se souvenir, que ses émotions passées ne puissent se reproduire [...]. C'est avec notre

assourdissant, le combattant fait fréquemment l'épreuve d'une éclipse de la pensée. Des sensations et impressions sont enregistrées (souvent de façon indélébile) mais dans une quasi-absence à soi. À cela s'ajoutent fréquemment des vécus de dépersonnalisation, de dédoublement, où le sujet ne se reconnaît plus dans ses conduites, sent ses actes lui échapper et devenir étrangers (dans l'effroi ou l'assaut notamment) et, au mieux, s'observe comme s'il « s'agissait d'un autre »⁶⁹. Vécus également de déréalisation : difficulté à accorder crédit à ce qui se passe, qui apparaît comme dépourvu de sens ou sous un aspect déroutant, perte des repères dans le temps (l'afflux brutal de sensations intolérables créant comme un trou dans le présent ou l'effet d'un temps qui s'est dérobé).

Il m'a semblé que l'écriture tentait ici de redonner consistance à un « je » qui avait été éclipsé (en témoigne le martèlement de la première personne ou des tournures pronominales dans ces textes), de se remémorer ce qui semblait n'être pas venu à la pensée (et de l'éprouver comme pour la première fois), enfin d'introduire un jeu, une forme de maîtrise dans ce qui a été éprouvé comme une brutale aliénation. En témoigne la mobilité du sujet lorsqu'il tente de ressaisir par l'écriture ce qui lui avait échappé, mobilité manifeste, par exemple, dans certaines pages de *La Sainte Face* d'Elie Faure, où l'auteur se présente alternativement comme immergé dans l'événement et distant : s'auto-observant, tentant de maintenir le sens de son identité. L'écriture vise également à réparer les déchirures dans la trame du temps, notamment à replacer dans une « juste » chronologie des moments qui ne sont pas enregistrés comme passés mais qui restent présents, ou comme hors du temps, et de ressaisir l'expérience comme une étape dans un devenir. Enfin, en tenant

chair que nous avons compris la guerre et tous ceux dont la chair a été à l'abri se font illusion quand ils veulent connaître la guerre par l'étude. », *Témoins, op. cit.*, p. 226.

⁶⁹ Elie Faure, *La Sainte Face*, Paris, Bartillat, 2005, p. 221.

le registre des transformations intimes du sujet, elle permet de faire en sorte qu'il ne devienne pas tout à fait étranger à lui-même et que, par-delà la conscience d'une profonde altération de son être, soit maintenu le lien de soi à soi. Les questions auxquelles tentent de répondre ces textes sont : qui suis-je ? ou qu'ai-je été ? et que s'est-il réellement passé ?⁷⁰

Même si ces textes n'ont pas pour finalité première la littérature, ils touchent à des questions qui la concernent. L'expérience étant ici l'épreuve d'une déprise, d'un choc, elle implique souvent, lorsqu'elle cherche à se délivrer dans une parole, l'invention de formes inédites⁷¹, ou du moins troublantes, notamment en ce qu'elles rendent difficile, voire impossible, de savoir qui parle dans ces textes, et ce que désigne la première personne : le sujet observé, mais exposé au point qu'il ne peut plus ni penser ni parler, ou le sujet observant lui-même, qui reste malgré tout vacillant, et dont le contrôle sur l'expérience qu'il cherche à exercer par l'écriture reste toujours précaire. Ces textes rejoignent ainsi, de façon inattendue, tout un pan de la littérature du XXe siècle : « Un écrivain, note Michaux, est un homme qui sait garder le contact, qui reste joint à son trouble »⁷². Il y a ici une tentative de fixer des impressions mouvantes, inédites, si fréquentes dans cet état exceptionnel, et d'accueillir, afin d'en garder la trace, ce qui fut éprouvé dans le vertige ou l'hébétude, même si écrire ici n'assure ni la reconquête de soi ni la complète maîtrise de l'expérience.

⁷⁰ Voir à ce sujet Leigh Gilmore, *The limits of autobiography. Trauma and testimony*, Cornell University Press, Ithaca and London, 2001.

⁷¹ J'ai développé ce point notamment dans mon article « Cette espèce de brusque coupure... », *L'Inactuel*, n° 7, automne 2001.

⁷² *Passages*, « Observations », *Œuvres complètes* II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 348. Selon Laurent Jenny, Le désaisissement de la subjectivité serait indissociable de toute expérience « moderne ».

PAROLES DES CONFINS

Ne pas disparaître sans dire, crier quelque chose
Henri Calet

Cette étude s'est prolongée dans l'examen d'écrits issus de sujets qui, sous l'effet de forces collectives (l'Etat, l'ennemi en temps de guerre, une puissance persécutrice), font l'expérience d'un contact intime avec la menace de leur propre anéantissement, écrits que l'on peut considérer comme des actes de résistance ou du moins des formes de négociation avec une mort, physique ou psychique, imminente. En faisant un effort pour formuler les pensées les plus intimes des sujets, et rester au plus proche de ce qui ne semble s'offrir qu'au moment de disparaître, ils contredisent singulièrement l'idée selon laquelle la parole se raréfierait lorsqu'on aborde certaines contrées : ils « entraînent dans une zone de solitude si parfaite et si glacée que l'inspiration des poètes elle-même s'était arrêtée sur son seuil »⁷³, peut-on ainsi lire à l'ouverture d'un recueil de lettres de condamnés à morts par les nazis publié à la fin des années quarante. À ce propos, nous voudrions opposer le suivant, extrait d'un témoignage d'un prisonnier juif en Pologne, pendant la Seconde Guerre mondiale⁷⁴ :

« Ce mois de janvier 1943 était glacial [...]. Chaque jour nous demeurons pendant seize heures (sans aucune interruption) exposés à un froid de loup. Dans ces conditions, l'homme se transforme en glaçon. Notre

⁷³ *Morts pour la France, lettres de condamnés à mort*, non daté, Londres, French Information Mission.

⁷⁴ Cité par Michel Borwicz, *Écrits des condamnés à mort sous l'occupation nazie (1939-1945)*, Paris, Folio, 1996, p. 123.

travail *professionnel* consiste à briser la glace et à nettoyer les rues couvertes de neige [...]. Tandis que je besogne, des fragments de vers montent à mon esprit, avec une insistance de plus en plus grande, surgis comme par instinct et sans que je m'en rende compte. Après avoir pris conscience de ce mouvement intérieur, je me mets, sans interrompre pour autant mon travail *professionnel*, à préciser — dans ma pensée — les lignes du poème. La première strophe terminée, je me demande comment la noter. Conduisant la voiturelle chargée de glace vers le canal, je trouve sur un tas d'ordures une feuille de papier sale. »

La lecture de l'essai de Michel Borwicz, *Écrits des condamnés à mort sous l'occupation nazie*, a été ici pour moi décisive, non seulement pour l'ampleur et la diversité du corpus analysé (lettres, journaux, chroniques, poèmes, graffiti...) mais en ce que ses hypothèses de lecture me semblaient poser des questions fondamentales sur la fonction de l'écriture dans des situations d'exposition à la violence extrême.

Une première étude portait sur un genre très particulier, la « dernière lettre », écrit qui se présente sous la forme d'un dernier message envoyé aux vivants par un être qui croit ou sait qu'il va mourir, et qui tente de faire en quelque sorte le deuil de lui-même. Ce type d'écrit nous conduit à nous interroger sur ce que le fait d'être situé à la limite de la vie change au rapport au langage.

Malgré leur caractère singulièrement répétitif ou stéréotypé — le souci n'est pas ici de trouver des paroles inventives mais d'accomplir comme un rituel verbal permettant, peut-être, de ne pas être dépossédé de sa propre mort et d'en apaiser l'effroi —, ces écrits ultimes font apparaître des modifications du régime interne de la phrase (notamment un étrange usage des temps verbaux, et une indécision quant au statut du sujet de l'énonciation : parfois

mort, parfois vivant, ou du moins semblant se survivre dans l'écriture) qui ne sont pas des innovations littéraires mais conduisent à s'interroger sur plusieurs phénomènes. Ainsi, dans cette situation où il n'y ni retouche ni reprise possible, ils sont parfois douloureusement à la recherche du mot juste, unique, et cherchent à donner expression à des pensées qui risquent d'être sans témoin. Enoncés troublants, enfin, car ils nous confrontent à « rien de jamais raconté »⁷⁵ : la mort de soi. Ces lettres jouent souvent, pour leurs auteurs, le rôle d'une transition entre l'état de vivant et celui de fantôme ou de souvenir : on se pense comme déjà mort et comme objet de mémoire pour les survivants. Le travail de l'écriture peut ici être assimilé à ce que Michel de M'Uzan nomme « le travail du trépas »⁷⁶, travail psychique que doit accomplir celui qui va mourir.

Le corpus de cette étude rassemblait des textes produits dans des situations historiques et des contextes culturels très différents : la Terreur, la Première et la Seconde Guerres mondiales (en Europe et au Japon). J'ai surtout insisté sur les étonnantes convergences entre ces textes en négligeant des aspects pourtant essentiels : à la difficulté à donner sens à sa mort que l'on trouve dans les lettres des condamnés de la Terreur comme dans celles des soldats allemands mourant à Stalingrad s'oppose la présence d'une culture du sacrifice (pendant la Grande Guerre) ou de la mort volontaire (pour les membres du Kamikaze Tokôtai, unité d'attaque spéciale formée par l'armée japonaise à la fin 1944⁷⁷). De même, ces textes ont été soigneusement choisis, parfois mutilés, rassemblés dans des recueils dont le souci pédagogique, voire idéologique, est évident : il s'agit de montrer soit que la mort est consentie, soit

⁷⁵ Pour reprendre les termes de Nathalie Sarraute, dans « Ich Sterbe », *L'Usage de la parole, Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 923.

⁷⁶ *De l'art à la mort*, Paris, Gallimard, 1983.

⁷⁷ Je remercie Kaiko Miyazaki des précieuses indications qu'elle m'a données et qui m'ont évité nombre de contresens.

l'extraordinaire stoïcisme du condamné⁷⁸. Je souhaiterais par conséquent approfondir cette étude, qui exige un examen plus détaillé que je ne l'ai fait, plus attentif aux situations de ceux qui écrivent, et aux conditions de publication de ces textes, enfin à leurs usages sociaux.

A l'occasion d'une invitation de Pierre Pachet à intervenir dans son séminaire de recherche à l'Université Paris 7, d'un colloque organisé par l'Université de Caen, *Esthétique du témoignage*, enfin d'une commande d'article de la part de la revue *Le Temps des médias*, j'ai poursuivi cette analyse en m'attachant, cette fois, à l'étude d'un objet circonscrit : *Les Murs de Fresnes, 1945* d'Henri Calet, dont j'ai tenté de retracer la genèse et les prolongements dans l'œuvre ultérieure de l'auteur. Calet fait ici l'inventaire des inscriptions que les prisonniers, résistants pour la plupart, ont laissées sur les murs des cellules (mais également sur d'autres types de supports) dans l'attente d'être jugés, transférés en Allemagne, ou exécutés. J'ai mis ici l'accent moins sur le contenu des messages que sur le traitement qu'en fait Calet : souci de les recueillir au plus vite car ils sont déjà en train de s'effacer, et de les conserver dans un livre qui peut s'apparenter à un reliquaire, surtout, de faire entendre, par un travail discret de soulignage et à l'aide de commentaires laconiques mais singulièrement efficaces, ce qui a suscité le besoin d'écrire : la peur, la souffrance, l'effort pour laisser une trace de soi et maintenir un lien avec le monde des « normalement vivants ». Calet nous initie ici à un art de l'écoute⁷⁹ et nous apprend à lire ces messages souvent rudimentaires (« Quand

⁷⁸ Même s'il s'assombrit parfois d'une intense amertume, comme c'est le cas dans les dernières lettres de Stalingrad.

⁷⁹ Je rejoignais ainsi l'un des points développés dans mon article « De l'aveu au témoignage ; le discours psychiatrique dans *Voyage au bout de la nuit* », *Littérature*, n° 104, 1996.

on s'adresse aux murs, il convient d'être bref »⁸⁰) et répétitifs (« Il n'y a pas cinquante manières de se faire fusiller »⁸¹). Enfin, en entrant dans un lieu où tout était dérobé aux regards de tiers et où les victimes étaient seules face aux bourreaux, il nous fait le témoin de ce qui devait rester sans témoin.

C'est donc le geste de recueil que j'ai interrogé, geste qui institue les traces en discours, voire en œuvre, et la façon dont Calet en se posant et en nous posant comme destinataires évite que ces derniers messages, qui sont souvent des cris, ne restent en suspens.

Après la publication des *Murs de Fresnes*, Calet, sur la demande du quotidien *France Soir*, tente de faire, à partir des minces indices que fournissent ces graffiti, une enquête sur leurs auteurs (qui étaient-ils ? Que sont-ils devenus ?). Ce sont les résultats de cette enquête — qui s'est en réalité poursuivie sept années —, leur mise en scène journalistique, que j'ai étudiés, en tentant de comprendre les enjeux d'une telle démarche. J'ai pu constater que Calet met en lumière les victimes alors que ce qui retient l'attention de la presse écrite est surtout, dans le contexte des grands procès de l'immédiat après-guerre, le comportement aberrant des bourreaux. Enfin, cette enquête le conduit à rendre compte de la misère ordinaire. Calet nous reconduit ainsi de la brutalité du temps de guerre à celle, plus obscure, de la société de son siècle. Cette étude rejoignait ultimement une question qui m'avait préoccupée dans *Les Fables du deuil* : la disparition littérale des corps, des morts et le type de récit que cette disparition suscite. Récit de quête ou d'enquête : j'ai ainsi pu faire un rapprochement entre l'entreprise de Calet et l'œuvre de Patrick Modiano.

⁸⁰ « Ne les oublions pas encore », *Contre l'oubli*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers rouges », 1992, p. 182.

⁸¹ *Ibid.*, p. 179.

Ces travaux, ainsi que mon expérience d'enseignement à la Maison d'Arrêt de la Santé, ont suscité le désir d'examiner des écrits proches de ceux qu'a recueillis Calet, mais dans un tout autre contexte historique et social. À la faveur d'un colloque organisé par l'Université de Gênes, je me suis consacrée à l'étude d'un ouvrage de Cesare Lombroso, qui m'a paru étonnant, d'autant plus qu'il est marginal dans son œuvre : *Palimpsestes des Prisons*. Lombroso ne fait pas ici, comme à son habitude, l'étude de l'anatomie et de la physiologie des criminels mais de leurs productions littéraires et graphiques. Il se propose de faire le relevé des inscriptions que les détenus ont laissées sur les murs, mais aussi, comme dans le cas de Calet, sur toutes sortes d'autres supports, notamment leur propre corps. L'enquête est poursuivie pendant quatre années dans deux prisons cellulaires et une maison de détention pour femmes. Il s'agit ici non de lutter contre l'oubli et l'effacement des traces, non de répondre virtuellement aux messages des « victimes », mais de « mettre à nu l'âme des criminels ».

Je me suis particulièrement intéressée à ce que Lombroso dit de la pratique massive du tatouage chez les criminels. Il y voit le signe d'une dégénérescence, d'une survivance aberrante de coutumes sauvages ou primitives dans le monde civilisé (donc la preuve de l'atavisme du criminel), enfin le symptôme d'une vanité exacerbée, et donc d'un défaut d'altruisme chez le tueur.

Deux aspects du tatouage sont particulièrement frappants. Ce sont ses crimes que le détenu inscrit sur son corps (ceux qu'il a commis et ceux qu'il a l'intention de commettre), s'imposant ainsi à lui-même les stigmates de son destin fatal. De ces crimes, il se fait ainsi (et c'est ce qui scandalise Lombroso) une étrange parure. Enfin, le tatoué a tendance à dépeindre sur sa peau « toute son histoire » : « M. Émile a toute sa biographie gravée dans ses tatouages ». Le criminel pratiquerait ainsi un art étrange, sauvage, de l'autobiographie.

Mettant entre parenthèses la sévère condamnation que Lombroso fait de cette pratique, j'ai tenté de voir cet art comme une technique de défi et de résistance à la cruauté des conditions de détention et au risque de destruction psychique. C'est la lecture de deux textes, l'un d'André Siniavski⁸², l'autre d'Anatoli Martchenko, tous deux rescapés de camps de travaux soviétiques, qui ont été à l'origine de cette hypothèse de lecture. Les deux auteurs évoquent des prisonniers qui se tatouaient sur le front des slogans du type « Esclave du KGB » ou « Esclave du PCUS ». Martchenko fait le commentaire suivant :

« Que recherchent ces infortunés ? Pourquoi se défigurent-ils à vie ? Il faut à tout jamais faire une croix sur soi, sur sa vie, se sentir [...] un condamné à perpétuité pour se déformer ainsi le visage [...]. Parfois, dans des moments de désespoir impuissant, je me suis moi-même surpris à penser : « Ah ! Faire quelque chose ! Jeter à la face des tortionnaires un morceau de mon corps »⁸³.

Siniavski, lui, voit dans cette fatalité revendiquée une forme d'art de défi où le détenu tend aux « civilisés » le miroir de leur propre barbarie. Les limites imposées à la parole conduiraient au recours à une forme de langage « hyper-agressif », « hyper-expressif ».

L'autobiographie sous forme de graffiti corporels ne serait ainsi pas le signe d'une hypertrophie du moi mais l'expression d'une volonté d'affirmation de soi de la part d'un être qui perd ses assises. De plus, ces tatouages indélébiles permettent d'incorporer, de façon définitive et inaliénable, des archives personnelles, des souvenirs, des objets perdus.

⁸² Recueilli dans *Solitude et communication*, Neuchâtel, La Baconnière, 1976.

⁸³ *Mon témoignage*, trad. fr., Paris, Seuil, coll. « Combats », 1970, p. 89.

Ces écrits ultimes émanent presque tous d'êtres qui ne sont plus tout à fait de notre monde. Dans le cas des écrits de « condamnés » à mort (« dernières lettres » et graffiti recueillis par Calet), il s'agit, pour leurs auteurs, de témoigner de la violence subie (ou à venir), de laisser une dernière trace de soi, de créer « des passerelles de continuité humaine, suspendues au-dessus de l'abîme »⁸⁴ enfin d'adresser à ceux qui leur survivront des messages où se mêlent la conscience d'avoir vécu dans des temps de barbarie et le souci pour l'avenir, avenir où pourtant ils ne seront plus. « Frères humains qui après nous vivez... » (Villon) inscrit ainsi M. Borwicz en exergue à son essai.

Dans le cas des graffiti corporels, le rapport au langage est différent. Il se fonde sur des écarts perpétuels non seulement par rapport aux supports habituels de l'écrit (c'est le corps qui tient lieu ici de support) mais aussi par rapport à une parole commune : invention d'une langue à mi-chemin de l'alphabet et du dessin, de hiéroglyphes intimes, langue souvent obscène, mais dont la violence peut s'expliquer par la nécessité de recourir à des formes hyperboliques pour compenser le défaut de communication dû à l'isolement et pour rester, malgré tout, parmi les humains. Ainsi, ces propos de Nadedja Mandelstam :

« je me suis souvent demandé s'il fallait hurler lorsqu'on était battu, piétiné à coups de bottes. Ne valait-il pas mieux [...] répondre à ses bourreaux par un silence méprisant ? Et je décidai qu'il fallait hurler. Dans ce misérable hurlement, que l'on entend parfois jusque dans les cellules presque insonorisées, venu on ne sait d'où, sont concentrés les derniers restes de la dignité humaine et de la foi en la vie. Par ce hurlement, l'homme laisse sa trace sur la terre, et fait savoir aux autres hommes comment il a vécu et comment il est mort. En hurlant, il défend son droit à la vie, il envoie un message à l'extérieur, il réclame aide et

⁸⁴ Michel Borwicz, *op. cit.*, p. 117.

assistance. Quand il ne reste rien d'autre, il faut hurler. Le silence est un véritable crime contre l'espèce humaine. »⁸⁵

Ces paroles des confins, ces écrits ultimes produits dans des situations limites révèlent la valeur fondamentale de la parole, et modifient la vision que l'on peut avoir des fonctions du langage.

⁸⁵ *Contre tout espoir, Souvenirs I*, trad. fr., Paris, Gallimard, coll. « Témoins », 1974, p. 40.

TEXTES-AMBASSADEURS

Cet autre pan de mes recherches porte sur des textes qui se présentent (ou peuvent être lus) comme des « textes-ambassadeurs », où le narrateur parle au nom d'un autre qui est resté muet, hors-langue, soit parce qu'il n'a pas eu accès au langage (l'enfant), soit parce qu'il est exclu du langage convenu ou est avec lui dans une sorte d'affrontement perpétuel, soit enfin parce qu'il a été confronté à quelque chose de difficilement nommable.

À l'occasion du colloque du Centenaire de la naissance d'Aragon, que j'ai organisé en 1997 en collaboration avec Mireille Hilsum et Maryse Vasseyère, je me suis interrogée sur la façon dont l'œuvre d'Aragon a tenté de mobiliser toutes les virtuosités d'une écriture adulte pour faire entendre, parler, les émotions de l'enfant qu'il a été, émotions qui sont restées silencieuses. Je me suis appuyée pour cette étude sur un texte de Sandor Ferenczi portant sur « le rêve du nourrisson savant »⁸⁶ (rêve au cours duquel les patients voient des nouveau-nés capables de parler ou d'écrire avec une grande aisance), rêve qui vient comme compenser, chez Aragon, qui se dit un enfant virtuose dans la maîtrise de la lecture et de l'écriture, une parole interdite, à savoir nommer sa mère comme telle, puisqu'on lui a fait croire, pendant de longues années, que cette mère était sa sœur⁸⁷. J'ai donc étudié la façon dont Aragon, adulte, met

⁸⁶ *Psychanalyse* 3, trad. fr., *Œuvres complètes*, Paris, Payot, 1982, p. 203.

⁸⁷ Voir à ce propos l'analyse que fait Julia Kristeva du poème d'Aragon « Le mot » qui, écrit-elle, « évoque [...] une image lyrique et bouleversée de [la] mère, immédiatement associée à la naissance incertaine de la parole », *Sens et non-sens de la révolte, Pouvoirs et limites de la psychanalyse* I, Paris, Fayard, 1996, p. 268.

au service de l'enfant muet qu'il a été toutes les ressources de son écriture, permettant ainsi de donner voix à l'enfant qui n'a pu se dire.

Cette étude s'est prolongée dans un examen de dispositifs de parole visant à faire entendre la douleur d'un autre, principalement d'un ascendant, qu'une catastrophe historique, ou, plus simplement, une certaine position sociale, a rendu muet. J'ai ainsi examiné, entre autres, les écrits d'Albert Camus, de Janine Altounian, de Pierre Bergounioux, enfin d'Annie Ernaux. J'ai tenté d'étudier la façon dont ces textes se font les porte-parole de la souffrance d'autrui et viennent comme rémunérer le défaut de la langue de la douleur, enfin les ressources qu'ils mobilisent pour saisir ce qui reste inexprimé mais qui exige d'être dit. Ce travail intervenait dans le cadre d'un colloque organisé par l'Université de Cergy-Pontoise qui se proposait d'examiner les rapports entre les « arts littéraires » et les « arts cliniques ». Je me suis ainsi posé la question de la différence entre la façon dont les analystes recueillaient et retranscrivaient, dans leurs textes, ces dits de souffrance et la façon dont les textes littéraires en rendaient compte. J'ai tenté d'examiner comment on peut devenir paradoxalement le sujet de la souffrance de l'autre et de son expression, surtout lorsque cet autre s'est anesthésié, a gelé ses émotions.

J'ai poursuivi ce travail en étudiant la façon dont des orphelins de la Grande Guerre ont tenté d'imaginer et d'inscrire la violence subie par leurs ascendants et de mettre au jour des souvenirs familiaux non refoulés, mais comme empêchés, ainsi qu'une douleur restée souvent muette. Ces récits, qui interrogent les traces de cette guerre dans les mémoires, s'alimentent au discours des historiens tout en se plaçant dans les interstices de ce discours, en mettant l'accent sur les individus, leur intimité, leurs émotions. Ils tentent également de trouver des formes de présentation de cet événement lointain,

dont le défi qu'il pose à qui cherche à le représenter le rapproche étrangement du sublime, au sens de ce qui produit une terreur ou un effroi difficiles à contenir dans une forme sensible. Exploitant toutes les ressources que recèle ce matériau exceptionnel, ces textes se défendent néanmoins de la fascination par une mise à distance ironique. L'enjeu était ici d'interroger ce qui a été, de cette guerre, transmis obscurément d'une génération à l'autre, et souvent transmis à l'insu des ascendants.

CONCLUSION

Ces recherches sur « l'intime, l'Histoire, l'écriture » sont animées par la curiosité pour des écrits qui cherchent à rendre compte d'épreuves extrêmes troublant le rapport de soi au réel, de soi à l'autre, enfin de soi à soi. Parties ou issues de la littérature, elles se sont déployées à l'intersection de plusieurs disciplines : l'Histoire, la psychanalyse, l'anthropologie. Le dialogue avec les historiens, notamment, a été rendu possible par l'attention qu'ils portent désormais à ce qu'ils ont longtemps négligé, ou à ce qui leur échappait : manières qu'ont eu les hommes du passé de sentir, d'imaginer, de parler, de penser, de rêver. Mais si l'historien s'attache essentiellement à connaître les hommes du passé, j'ai tenté d'entrer dans l'intimité de sujets appartenant à un présent encore très proche.

Les textes étudiés ont tous pour souci d'explorer les dimensions historiques du privé et de l'intime, jusqu'en ses lieux les plus secrets. Ils interrogent les pouvoirs de la littérature, et plus généralement du langage, lorsqu'on se trouve confronté à des situations-limites.

Dans un commentaire d'une anthologie de poèmes produits dans les ghettos, l'historien de la littérature polonaise Kazimierz Wyka note que « même dans les extrémités de l'horrible », la poésie introduit de la « clarté »⁸⁸. Il m'a semblé que la poésie n'était pas nécessairement la seule forme qui puisse introduire de la « clarté » dans les « extrémités de l'horrible », et qu'il était important de prendre en considération des écrits qui, s'ils n'ont certes pas tous pour finalité première la littérature, ne cessent d'interroger ses limites

⁸⁸ Cité par M. Borwicz, *op. cit.*, p. 350.

incertaines et nous conduisent à reposer la célèbre question : « Qu'est-ce que la littérature ? »

PERSPECTIVES

J'ai l'intention d'étudier les constructions imaginaires de la filiation au XX^e siècle. Ce projet a déjà fait l'objet d'un colloque que j'ai organisé en 2002, colloque intitulé *Filiation/transmission* dont les Actes sont en cours de publication à la *Revue des Sciences humaines*.

Cette recherche a pour origine une interrogation sur l'importance accordée, dans nombre de textes littéraires postérieurs à la Seconde Guerre mondiale, aux thèmes de la filiation et de la transmission. Ces thèmes sont souvent pensés au travers d'une configuration narrative récurrente, dont les traits assemblés dessinent un nouveau genre littéraire que Dominique Viart a proposé de nommer « le récit de filiation »⁸⁹. Il s'agit de textes qui prennent la forme d'une quête ou d'une enquête sur l'ascendance et s'interrogent sur les liens de filiation, le processus et l'objet de la transmission, enfin sur l'identité du narrateur comme héritier problématique.

À la différence du roman généalogique de la première moitié du siècle, roman où s'expose la succession de générations, et où le récit d'une lignée nous conduit d'un ancêtre (mythique) à sa descendance (souvent déchue), la visée du récit de filiation est rétrospective. Cette rétrospection ne se contente pas d'inverser l'ordre des générations (ce qui impliquerait qu'on resterait toujours assujetti à une structure fermée, dictée par la « nature ») mais, mettant l'accent sur le travail de la mémoire et de la construction, elle offre une structure ouverte. Le sens ne se délivre pas ici dans l'enchaînement

⁸⁹ « Filiations littéraires », *Écritures contemporaines* 2, Minard, *La Revue des Lettres modernes*, 1999.

chronologique des événements mais dans l'ordre où l'on découvre des traces et surtout dans la façon dont on les assemble.

Ce récit diffère également du « roman des origines » tel qu'il a été défini par Marthe Robert⁹⁰ à partir du texte fondateur de Freud, « le roman familial des névrosés ». Il s'agit, on le sait, d'une fiction généalogique par laquelle l'enfant destitue ses parents au profit de figures plus admirables. L'enfant du roman familial ne tue pas son père à proprement parler, il le soustrait du lien de filiation. À sa place, il pose une figure absente (le père imaginaire est lointain). Le roman familial a une fonction d'émancipation, d'ébranlement de l'autorité parentale. Par l'invention d'autres parents et en se construisant une autre origine, le sujet déjoue l'injonction identitaire.

Dans le récit de filiation, la démarche ne procède pas d'un désir de rébellion mais d'un souci de réparation. Il ne s'agit pas d'éliminer, de destituer, le père réel en lui substituant une autre figure, plus conforme à ses désirs, mais au contraire de faire venir au jour, à la parole, ce qui est d'abord rencontré comme absence. C'est à partir d'une rupture, d'un impensé, d'une énigme que tentent de se figurer les origines du sujet.

S'il est vrai que, pour reprendre les termes de René Kaës⁹¹, c'est toujours dans des moments critiques de l'histoire qu'émergent et insistent la question de la transmission et la nécessité de s'en donner une représentation, il semble que la Première Guerre mondiale, qui a inauguré l'ère des destructions massives, fait ici figure de désastre matriciel. Quelque chose se serait trouvé définitivement atteint dans le régime de la transmission. Le phénomène s'est répété et accentué avec la Seconde Guerre, comme en témoignent les propos

⁹⁰ *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2000.

⁹¹ « Objets et processus de la transmission », *Généalogie et transmission*, Paris, G.R.E.U.P.P., Echo-centurion, 1986.

d'Adorno : « tout choc non surmonté chez ceux qui en [de la guerre] reviennent est un germe de destruction à venir. Karl Kraus a bien fait d'intituler sa tragédie *Les Derniers Jours de l'humanité* — ce qui se passe maintenant mériterait de s'appeler « Après la fin du monde » »⁹².

Après, telle était déjà la traduction du titre d'un roman d'E.-M. Remarque (*Der Weg zurück*), mettant en scène des élèves instituteurs rescapés de la Grande Guerre dont le sol mental s'est définitivement dérobé :

« Que dois-je donc vous apprendre, se demande l'instituteur face aux élèves. Dois-je vous raconter que toute l'instruction, toute la civilisation, toute la science ne peuvent être qu'une effroyable dérision [...] ? Et que puis-je vous apprendre du reste ? Vais-je vous démontrer comment on pointe un canon d'un fusil sur un miracle aussi inconcevable qu'une poitrine qui palpite, un poumon qui respire, un cœur qui bat ? Vais-je vous raconter ce qu'est une paralysie tétanique, une moelle épinière déchirée ou une boîte crânienne arrachée ? Je ne sais rien de plus ! Je n'ai rien appris de plus ! »⁹³

Et ce survivant désirera avoir des enfants « qui ne savent rien de rien » de ce qu'il sait lui, qui ne ressemblent pas à leurs pères.

« Après », c'est également ainsi que l'on qualifie désormais des générations. La génération ne semble plus se définir, comme au XIXe, par le présent que ses membres partagent en une sorte de communauté fraternelle mais dans un rapport à ce qui les a précédés. Et ce qui a précédé n'est pas, comme dans les généalogies traditionnelles, un objet plein, évident. Ainsi, qui peut aujourd'hui écrire comme Chateaubriand :

⁹² *Minima Moralia, Réflexions sur la vie mutilée*, trad. fr., Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 1980, p. 52.

⁹³ *Après*, trad. fr., Paris, « Folio », 1977, p. 324-325.

« Je suis né gentilhomme [...]. On peut s'enquérir de ma famille [...] dans le dictionnaire de Moréri, dans les diverses histoires de Bretagne de d'Argentré, de dom Lobineau, de dom Morice, dans l'*Histoire généalogique de plusieurs maisons illustres de Bretagne* [...] et enfin dans l'*Histoire des grands officiers de la Couronne* »⁹⁴ ?

Nous avons ici affaire à quelqu'un dont « les preuves de sa descendance » ne sont pas à faire et ce début rappelle les merveilleuses généalogies bibliques : « Voici la famille des fils de Noé, Sem, Cham et Japhet [...], fils de Japhet, Gomer, fils de Gomer... »

Ce qui a précédé ceux qu'on désigne comme faisant partie de la « génération d'après » (première, ou deuxième, ou troisième ; il ne suffit pas en effet d'une génération pour amortir le choc traumatique, le penser), ce sont des massacres détruisant des êtres, des paysages, des systèmes de représentation, des langues. Quelque chose s'est trouvé, en effet, atteint dans la filiation et dans la transmission. Nombre d'hommes ont ainsi, pendant la Première Guerre mondiale, donné la vie « pour aller mourir aussitôt » (selon les termes de Camus ou de Simon). Ils n'ont pu être des pères. Juste des géniteurs.

Pour les « héritiers » — mais ce mot a-t-il encore un sens, car on hérite d'un manque, de liens brisés — : de quoi exactement est-on le fils lorsque, par exemple, comme Claude Simon, orphelin de 14, on naît en quelque sorte d'un cadavre laissé sans sépulture et d'une mère au corps de gisante, pétrifiée dans son deuil ? On hérite ici moins d'un bien que d'une tâche. À Pierre Bergounioux, fils d'un orphelin de la Première Guerre mondiale, échoit ainsi la tâche de « délivrer son père de sa peine »⁹⁵ : « On voudrait l'aider, écrit Bergounioux, le seconder, [...], lui montrer qu'on a compris, recueilli ce que,

⁹⁴ *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1989, p. 123.

⁹⁵ *L'Orphelin*, Paris, Gallimard, NRF, 1992, p. 66.

faute de temps, il a, il aura laissé d'irrésolu. »⁹⁶ Nombre d'orphelins de la Grande Guerre (ou descendants d'orphelins) évoquant, pour reprendre toujours les termes de Bergounioux, « l'injonction de sauver ce qui s'est perdu » qu'ils reçoivent « du fond des âges »⁹⁷, de leurs ascendants muets, diront en effet l'importance de « se représenter le legs pour s'en débarrasser »⁹⁸.

De cette tâche, l'aboutissement reste sans doute précaire, comme en témoigne, par exemple, l'incessant retour du spectre paternel dans l'œuvre de Simon et la représentation d'une Histoire qui est perçue non comme changement mais comme la répétition aussi démoniaque que périodique des saignées que sont les guerres⁹⁹, ou la prudente utilisation du conditionnel dans le texte de Bergounioux : « On donnerait un peu du présent au passé pour qu'il devienne effectivement du passé puis on reviendrait au présent »¹⁰⁰. Rares sont ainsi les récits où l'absence des pères est exaltée, où s'éprouve la jubilation d'être « le premier homme », pour reprendre le titre du beau récit posthume de Camus

Ces questions m'ont été inspirées par les travaux non seulement de Dominique Viart mais aussi de René Kaës, enfin de Janine Altounian, fille de rescapés du génocide des Arméniens, et qui n'a cessé dans des essais se situant à la limite de la littérature, de l'Histoire et de la psychanalyse, d'interroger ces filiations problématiques et la façon dont la violence subie par l'ascendant s'inscrit dans l'écriture de son « héritier ».

⁹⁶ Pierre Bergounioux, *La Toussaint*, Paris, Gallimard, NRF, 1994, p. 66.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 70.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 22. Voir également mon texte « « Nous les seconds » : la mémoire de la Grande Guerre dans le récit contemporain », *Histoire culturelle de la Grande Guerre*, Paris, Armand Colin, 2005.

⁹⁹ J'ai développé ce point notamment dans mon texte « L'icône blessée : Histoire et filiation chez Claude Simon », *Le Travail des Lumières. Pour Georges Benrekassa*, Paris, Champion, 2002.

L'interrogation sur la filiation est également au cœur de la question de la transmission. C'est en effet à partir d'un questionnement sur ce qui a pu ou non se transmettre que se renouent symboliquement les liens de filiation. Les textes sont majoritairement issus des fils ou filles, non des pères ou mères¹⁰¹. Car l'interrogation semble porter sur l'amont non sur l'aval. Il semble qu'il soit plus facile de faire l'inventaire de ce qu'on a hérité ou de ce qu'on aurait désiré hériter que celui de ce qu'on a transmis. Hors du cadre juridique du testament, la transmission se présente comme un processus difficilement maîtrisable : peut-on connaître, contrôler, ce qu'on transmet ? Il semble que les pères ou mères sont assez mal placés pour avoir accès à ce qu'ils transmettent ou à ce qu'ils instaurent. En témoigne, dans les textes des descendants, l'importance accordée à l'insu de la transmission, à ses incertitudes, à ses surprises.

L'enfant étant ce nouveau venu qu'on ne peut simplement assigner à la relève du même, à la perpétuation de l'identique (les Grecs appelaient les enfants les « nouveaux »), toute transmission se confronte nécessairement à sa limite. Il y a de l'intransmissible et des expériences nues que chaque génération doit refaire à son propre compte. « Ce que nous n'avons pas eu à déchiffrer, à éclaircir par notre effort personnel, ce qui était clair avant nous n'est pas à nous »¹⁰², écrit Proust.

Aussi, les récits littéraires qu'habitent ces questions sont-ils frappants en ce que, occupés à interroger les fractures, trous noirs où se sont engloutis les ascendants, à élaborer ce qui restait en souffrance, parfois à colmater les fissures des fondations, ils échappent simultanément à tout ce qui assignerait

¹⁰⁰ *La Toussaint, op. cit.*, p. 43.

¹⁰¹ Nous pouvons mentionner néanmoins le très troublant roman de Philip Roth, *Pastorale américaine*, écrit du point de vue d'un père.

¹⁰² *À la recherche du temps perdu*, IV, *Le Temps Retrouvé*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 459.

chacun à une place, une identité et une appartenance immuables. Évoquant la coutume de donner à l'enfant le nom d'un ancêtre, Bergounioux écrit : « c'est moi qu'on avait désigné pour que mon grand-père revienne »¹⁰³.

Or, en redistribuant les places (le fils peut devenir père de son père), en instaurant une temporalité autre que celle de l'implacable répétition tragique, ces textes permettent peut-être que du nouveau advienne, et qu'il advienne sous une autre forme que celle du revenant¹⁰⁴. Les ancêtres ne se perpétuent pas inchangés, et le mouvement d'enracinement, de reconnaissance, d'appartenance à une « tribu » est inséparable au XXe siècle d'un mouvement d'éloignement, de déplacement, d'infidélité, de déprise. En lieu et place de la perpétuation du même, perpétuation mortifère, le jeu de la mixité, de la discontinuité, du pluriel. Pluriel des lieux, des langues, des origines. Ainsi l'étonnante remontée qu'effectue Marguerite Yourcenar, dans *Archives du Nord*, vers ses ascendants, qui se multiplient en un réseau infini de peuples et de cultures.

Je me propose d'interroger cet entre-deux de l'appartenance et du rejet de la tribu, et la façon dont on peut se tenir dans cette contradiction sans la résoudre nécessairement mais en en éprouvant toutes les virtualités. Ce travail se placerait ultimement sous l'égide du propos de Freud sur la double existence du sujet : « en tant qu'il est à lui-même sa propre fin » et en tant que maillon d'une chaîne à laquelle il est assujetti « contre sa volonté », « simple appendice de son plasma germinatif à la disposition duquel il met ses forces »,

¹⁰³ *La Toussaint, op. cit.*, p. 29.

¹⁰⁴ Voir à ce sujet Monique Schneider, « Père, ne vois-tu pas... ? », *Le père, le maître, le spectre dans L'Interprétation des rêves*, Paris, Denoël, coll. « L'espace analytique », 1985.

simple « porteur mortel d'une substance peut-être immortelle, comme l'aîné d'une famille ne détient que temporairement un majorat qui lui survivra. »¹⁰⁵¹⁰⁶

¹⁰⁵ « Pour introduire le narcissisme », *La vie sexuelle*, trad. fr., Paris, PUF, « Bibliothèque de psychanalyse », 1992, p. 85.
¹⁰⁶

